№ 4047.380

Bought with the income of
the Scholfield bequests.

SEP 21 1938

Die Kriegsmusik der deutschen Klassiker und Romantiker

Aufsätze
zur vaterländischen Musikgeschichte
als Zeitbild zusammengestellt

von

Leopold Hirschberg

Mit zwei Faksimiles und sechs bisher unbekannten
Gesängen von Carl Maria von Weber, Carl Loewe,
Giacomo Meyerbeer und Robert Schumann

Berlin-Lichterfelde 1919
Chr. Friedrich Vieweg G.m.b.H.

Printed in Germany

Gedruckt in der Spamerschen Buchdruckerei, Leipzig.
100 Exemplare dieses Buches wurden auf Luxuspapier gedruckt, in der Spamerschen Buchbinderei zu Leipzig in Halbpergament mit der Hand gebunden und vom Verfasser eigenhändig numeriert und signiert.

Schol
Aug. 29. 1922
N

PUBLIC LIBRARY
OF THE
CITY OF BOSTON

Dies Buch gehört denen
die sich heute noch deutsche Vaterlandsliebe
und deutsches Nationalgefühl
bewahrten

Schauet doch und sehet, ob irgend
ein Schmerz sei, wie mein Schmerz!
Klagelieder Jeremiä I. 12.

Die Kriegsmusik der deutschen Klassiker und Romantiker

Eine Suite in fünf Sätzen, mit Vor-, Nach- und Zwischenspielen

Es schreibt mir einer: den Vergleich
Von Deutschen und Franzosen,
Und jeder Patriot sogleich
Wird heftig sich erbosen.

Kein Christenmensche hört ihm zu;
Ist denn der Kerl bei Sinnen?
Vergleichung aber läßt man zu,
Da müssen wir gewinnen.

Goethe

Der herzlieben, treuen Gefährtin

zum zwanzigsten Verlobungstag

Des Jeremias gramdurchbebte Worte,
Sie sollen stehen an des Buches Pforte;
Denn tief verhüllt sind wir in Schmach und Nacht,
Seitdem ich es zum Ende froh gebracht.
Zerrbilder dessen, was ich hier geschildert,
Durch keinen, keinen Lichtblick nur gemildert,
Erscheinen dreist und frech jetzt — Schmach und Gram!
Dahin ist alle Würde, alle Scham.
Erlösung gäb es nicht? Ich kanns nicht glauben, — nein!
Daß deutsche Treue sollt verloren sein.

Zeitbild

6. (Beethoven) Der Zeitgeist. 1914, 24. August (Nr. 34).
9. (Weber) Berliner Börsen-Courier. 1914, 13. September (Nr. 429).
11. (Loewe) Vossische Zeitung. 1914, 20. September (Sonntagsbeilage Nr. 38).
16. (Schumann) Die Musik. 1914, 15. Oktober (Heft 2).
23. (Cornelius) Berliner Börsen-Courier. 1914, 25. Oktober (Nr. 501).
7. (Spohr) Allgemeine Musikzeitung. 1914, 30. Oktober, 6., 13. November (Nr. 44, 45, 46).
8. (Weber) Die Musik. 1914, 15. November (Heft 4).
26. (Frauenstimme) Berliner Börsen-Courier. 1914, 29. Dezember (Nr. 605).
2. (Bach) Vossische Zeitung. 1915, 1. Januar (Nr. 1).
13. (Marschner) Deutsche Tonkünstler-Zeitung. 1915, 5. Januar (Nr. 288).
31. (Heiliger Krieg) Die Musik. 1915, 1. Februar (Heft 9).
28. (Satiren) Berliner Börsen-Courier. 1915, 12. Februar (Nr. 71).
4. (Gluck) Berliner Börsen-Courier. 1915, 3. März (Nr. 103).
24. (Brahms) Berliner Börsen-Courier. 1915, 23. März (Nr. 137).
17. (Cherubini) Berliner Börsen-Courier. 1915, 30. März (Nr. 149).
15. (Meyerbeer) Berliner Börsen-Courier. 1915, 17. April (Nr. 177).
10. (Schubert) Neue Musik-Zeitung. 1915, 20. Mai (Heft 16).
29. (Kriegstänze) Berliner Börsen-Courier. 1915, 15. September (Nr. 415).
30. (Ritterballett) Berliner Börsen-Courier. 1915, 19. September (Nr. 439).
27. (Geistliche Kriegsmusik) Vossische Zeitung. 1915, 17. November (Nr. 588).
3. (Händel) Berliner Börsen-Courier. 1916, 24. Oktober (Nr. 499).
12. (Loewe) Berliner Börsen-Courier. 1916, 30. November (Nr. 561).
22. (Wagner) Berliner Börsen-Courier. 1916, 14. Dezember (Nr. 585).
21. (Liszt) Berliner Börsen-Courier. 1917, 3. Januar (Nr. 2).
1. (Heldentotenfeiern) Berliner Börsen-Courier. 1917, 10., 11. Januar (Nr. 14, 16).
19. (Lenz) Allgemeine Musikzeitung. 1917, 12. Januar (Nr. 2).
5. (Haydn) Berliner Börsen-Courier. 1917, 26. Januar (Nr. 42).
33. (Bach) Allgemeine Musikzeitung. 1917, 26. Januar (Nr. 4).
18. (Lortzing) Deutsche Tonkünstler Zeitung. 1917, 5. Februar (Nr. 313).
20. (Chopin) Berliner Börsen-Courier. 1917, 2. März (Nr. 102).
14. (Kreutzer) Berliner Börsen-Courier. 1917, 4. April (Nr. 158).
25. (Tristan) Berliner Börsen-Courier. 1917, 18. April (Nr. 178).
32. (Friedenschöre) Münsterischer Anzeiger. 1917, 7. Juni (Nr. 403).

Inhalt

Präludium

Seite

1. Heldentotenfeiern in der deutschen Musik 3
Erstes Faust-Merkblatt für 1919 14

I. „Grave"

2. Johann Sebastian Bach und der Krieg 17
3. Georg Friedrich Händel und die Kriege der Bibel 21
4. Kriegerisches in Glucks Opern 26
Zweites Faust-Merkblatt für 1919 30

Capriccio

5. Joseph Haydn — ein Grundpfeiler des deutschen Militarismus. Aus den hinterlassenen Papieren des an Melancholie verstorbenen englischen Zensors Mr. Donkey veröffentlicht 33

II. „Allemande"

6. Wie Beethoven sein Volk in den Krieg geleitete und wie er dessen Siege besang 41
7. Der deutsche Meister Louis Spohr 46
8. Webers patriotische Werke vor und nach dem Jahre 1814. Nebst dem Erstdruck dreier Vaterlandsgesänge Webers und einer humoristischen Coda: Was Weber 1826 in England bezweckte 56
Drittes Faust-Merkblatt für 1919 72

Scherzo

9. Wie Carl Maria von Weber den 13. September 1814 verbrachte 75

III. „Romanze"

10. Wenig bekannte vaterländische und soldatische Werke Franz Schuberts. Ein Rückblick 79
11. Carl Loewes deutsche Kriegsgesänge 91
12. Preußen- und Hohenzollernlieder von Loewe. Zum 120. Geburtstag des Meisters (30. November 1916). Nebst dem Erstdruck eines Schlachtgesangs 97
13. Je ein Dutzend Soldaten- und Vaterlandslieder von Heinrich Marschner . 106

Seite

14. Conradin Kreutzer, ein deutscher Sänger 113
15. Giacomo Meyerbeer und sein deutsches Vaterland. Zum Todestage des Meisters (2. Mai). Nebst dem Erstdruck eines vaterländischen Chorlieds . . 119
16. Soldaten, Krieg und Vaterland bei Robert Schumann. Nebst dem Neudruck eines völlig verschollenen patriotischen Liedes des Meisters 137

Paralipomena

17. Kampfschilderungen des ausländischen „Deutschmeisters" Cherubini . . . 155
18. Lortzing, der Patriot 158
19. Kriegslieder eines Vergessenen 162
20. Chopins Kriegsmusik 166
Viertes Faust-Merkblatt für 1919 170

IV. „Quasi una fantasia"

21. Franz Liszt als deutscher Tyrtäos 173
22. Richard Wagner zu Deutschlands Ehre 179
23. Die Kriegslieder des Peter Cornelius. Zum 40. Todestage des Meisters (20. Oktober 1914) 185
24. Brahms in Kriegerrüstung 191
Fünftes Faust-Merkblatt für 1919 196

Intermezzo

25. Die Kampfszene des dritten Tristan-Aufzugs 199

V. „Quodlibet"

26. Kriegs- und Siegeslieder für die Frauenstimme 205
27. Geistliche Kriegsmusik 210
28. Politische und Kriegs-Satiren deutscher Tondichter 216
29. Kriegstänze in deutschen Opern 224
30. Beethovens Ritterballett. Eine Ergänzung der „Kriegstänze" 229
31. Heiliger Krieg und deutsche Musik 233
32. Deutsche Friedenschöre 248

Postludium

33. Der Thomas-Kantor als Neujahrs-Gratulant 255

Nationale Ehrentafel
(Verzeichnis der Tondichter und ihrer Werke) 263
Letztes Faust-Merkblatt für 1919 271

Die folgenden dreiunddreißig Aufsätze sind vom Beginn des Krieges ab in den verschiedensten Zeitungen und Zeitschriften veröffentlicht worden. Das „Zeitbild" zeigt die Reihenfolge der — meist in unmittelbarem Anschluß an die Ereignisse erfolgten — Niederschriften. In ihrer Gesamtheit aber geben sie, wenn auch kein systematisches, doch wohl ein übersichtliches Bild dessen, was unsere großen Meister auf dem Gebiete kriegerischer und vaterländischer Musik schufen, und füllten damit eine zweifellos bestehende Lücke in der Literatur unserer Wissenschaft aus. Unter den Überschriften (nicht im Buche selbst, wie aus dem am Schluß beigegebenen Verzeichnis hervorgeht) wird man nur zwei erlauchte Namen — Mozart und Mendelssohn — missen; da es nicht in der Absicht des Verfassers liegen konnte, eine so geringe Zahl von Kriegstonschöpfungen wie die der beiden genannten Meister in je einem gesonderten Kapitel zu behandeln, fanden sie in anderen ihren Platz.

Im fünften Stück wird ein jeder den wissenschaftlichen Kern aus der scherzhaften Umhüllung herauszuschälen und im dreiunddreißigsten den von Krieg und Kriegsgeschrei so weitab liegenden Titel schließlich doch als zum Ganzen gehörig anzuerkennen vermögen.

Um dem Buch zugleich den Charakter eines zeitgeschichtlichen Dokuments zu erhalten, ist an dem ursprünglichen Wortlaut nichts geändert worden. „Nicht alle Blüthenträume reiften."

Dahlem, im Frühling 1918.

Dr. Leopold Hirschberg

Wenn Jean Paul eine „Geschichte seiner Vorrede" zur zweiten Auflage des Quintus Fixlein schrieb, so darf ich wohl in Anbetracht all des Außergewöhnlichen, das die letzte Zeit brachte, ein Gleiches tun, ohne dem hohen Dichter damit zu nahe zu treten.

Die Fertigstellung des (wie aus der folgenden eigentlichen Vorrede ersichtlich) bereits im Frühjahr 1918 abgeschloßnen Buches verzögerte sich infolge der Zeitverhältnisse. Eine Änderung des Textes war natürlich nicht mehr möglich und würde auch die ganze Wesensart des Werkes völlig zerstört haben. Daß alles, was ich schrieb, aus reinem, vaterländischem Herzen floß, wird jeder Unbefangene erkennen; und ich vertraue mit Sicherheit, daß das neue Volk großherzig genug sein wird, um dieses dem Boden der Wissenschaft entsproßte Zeitbild in der ihm zukommenden Weise aufzufassen.

Dahlem, im November 1918. Der Verfasser.

Präludium

1. Heldentotenfeiern in der deutschen Musik.

Seitdem, namentlich in größeren Städten, Kondukte mit Musikbegleitung nicht mehr durch die Straßen ziehen, wird Beethovens „Marcia funebra sulla morte d'un eroe" wenigstens auch nicht mehr hinter den sterblichen Überresten eines jeden friedlich entschlafenen Bäcker- oder Schuhmachermeisters von mehr oder minder dazu befähigten Vereinsbrüdern geblasen, getrommelt und gepaukt. Überhaupt ist die innere Bedeutung eines weltbekannten Musikstückes wohl selten so verkannt worden, wie dieses „dritten Satzes" der As-Dur-Sonate op. 26. Zwar die Legende, daß Beethoven dabei an den Prinzen Louis Ferdinand gedacht habe, ist längst zerstört, da der ritterliche Fürst erst vier Jahre nach dem Erscheinen der Sonate im Kampfe fiel; auch die früher vielfach verbreitete Annahme, daß der Meister den Marsch als Trumpf gegen einen damals in Wien sehr beliebten Trauermarsch des Opernkomponisten Paër ausgespielt habe, ist durchaus von der Hand zu weisen. Zu derartigen Kleinlichkeiten gab sich Beethoven innerhalb eines so typisch persönlichen Bekenntnisses, wie es die As-Dur-Sonate darstellt, nun und nimmer her. Was konnte ihn in dem romantischen Phantasus, der das unsterbliche Werk vom ersten bis zum letzten Ton durchhaucht, in dem er, aller Erdenlast und allen Erdendunstes enthoben, nur seine eigenen seligen Träume wob, ein Paër interessieren? Und weil eben diese „Sonate" so gänzlich mit der üblichen Form bricht, weil sie an ein Thema mit Veränderungen ein Elfen-Scherzo schließt, und zwischen dieses und die tollste Geisterjagd den Trauermarsch setzt, kann in ihr von der Durchführung eines einzigen, bestimmten Gedankens nicht die Rede, vor allem der Marsch nicht als Totenfeier eines Kriegshelden aufzufassen sein. Wenn man es doch wagen will, die lose aneinandergereihten Sätze dieser Phantasie mit Worten zu deuten, so wird man in der bestrickenden Melodik und Sanftheit der Veränderungen einen wonnigen Waldestraum, im Scherzo die Erscheinung der Fee Mab

mit ihrem Gefolge, im Trauermarsch das eigene Grabgeläute, im Schlußsatz die letzten Traumeswirren erschauen dürfen. „Mir träumt, ich wäre gestorben" — diesen tausendfältig von den Romantikern jeder Farbe ausgesponnenen Gedanken, dem beispielsweise auch Chopin im 15. „Prélude" und im Trauermarsch der B-Moll-Sonate den tönenden Ausdruck verleiht, ihn hat auch Beethoven — als erster der deutschen Romantiker — in Klang verwandelt. Der Menschheit Genius ist der Heros, der hier zur Gruft bestattet wird.

Ist somit der berühmteste und am meisten gespielte aller Trauermärsche für die Totenfeier eines militärischen Helden im Sinne Beethovens durchaus unzulässig, so gibt es dafür kaum einen erhabeneren Ausdruck als den 2., 3. und 4. Satz der Eroica-Symphonie. Denn nicht auf den Trauermarsch allein beschränken sich die hier von dem hohen Meister angestimmten Feierklänge; sie bilden vielmehr nur die Einleitung eines in unerhörtem Umfange angelegten und erschöpfenden Requiems. Auf alle Helden der Welt hat Beethoven seine Eroica bezogen; die dumpfen Klänge des Totenmarsches, in den nur von Zeit zu Zeit tröstende Weisen gleich den Dichterworten „Dulce et decorum est pro patria mori" hineintönen, begleiten die aus der Schlacht (1. Satz) überlebend Hervorgegangenen auf ihrem schweren Gange über das Kampffeld. Ihre Klage erstirbt, als sie den geliebten Führer selbst unter den Toten erblicken, in so namen- und hoffnungslosem Schmerz, wie die Musik aller Zeiten ihn kaum zum zweiten Male auszudrücken vermochte. Und nur der Oberflächliche wird aus dem jäh anschließenden „Scherzo" der Symphonie eine heitere, humoristische Abfindung mit der Welt, etwa in dem Sinne des jovialen „Es kann ja nicht immer so bleiben", herauslesen; Goethes Worte im Mignon-Requiem: „Kinder, kehret ins Leben zurück!" geben vielleicht annähernd den Sinn der unerreichten Tonschöpfung wieder. Schon Berlioz weist darauf hin, daß die „Spiele" des Scherzo wahre „Trauerspiele" seien, die jeden Augenblick durch schmerzliche Erinnerungen verdüstert werden, „den Heldenspielen gleich, wie sie

die Krieger der Ilias am Grabhügel ihrer Feldherrn feierten." Längst ist man auch darüber hinweg, in den wundervollen Fanfaren des Trio Jagdgetön zu vermuten, da nach Lenzs richtiger und treffender Ansicht „eine Löwenjagd im Paradiese" dafür nicht ausreichte. All das gehört vielmehr ebenso zu dieser Idealfeier, wie der letzte Satz, in dessen Beginn „Barden die Leier zum Leichenmahl, das den Waffenspielen folgt, stimmen", während der Schluß zur mächtigsten Heldenballade emporblüht, die je auf Erden gesungen ward.

In gleicher Weise muß der Schluß der Egmont-Ouvertüre als die Verherrlichung eines Heldentodes aufgefaßt werden. Egmonts Opfertod ist nur ein Symbol für den Tod aller Freiheitskämpfer. Indem Goethe erkannte, daß zum Ausdruck dieses Gedankens das Wort unfähig sei, rief er die Musik zu Hilfe, ohne allerdings ahnen zu können, daß zwanzig Jahre nach der Vollendung des Dramas der größte der deutschen Tonsetzer das dichterisch Erträumte zu so überirdischer Herrlichkeit verklären werde. Er vermochte auch in der Zeit, wo Beethovens Musik erschien, dieser das volle Verständnis nicht entgegenzubringen, da er zu sehr unter Zelters Einfluß stand; seine kühle Erwiderung des dithyrambischen Ergusses Marianne von Willemers setzt dies in recht grelles Licht. Die Apotheose der Ouvertüre, übereinstimmend mit der Triumphmusik des Schlusses, feiert in strahlender Glorie die Heldentat des niederländischen Freiheitskämpfers, der sein Blut zwar nicht auf dem Blachfeld, sondern auf dem Schafott verspritzte. So lange es eine Welt und in ihr eine Musik gibt, wird Goethes „Siegessymphonie" in Beethovens Betönung als eine der erhabensten Verklärungen bestehen.

Siebzig Jahre vor diesen beiden Ewigkeitswerken war auf fremder Erde ein deutsches erwachsen. Zwar klammert sich die musikalisch schöpferischer Genien völlig entbehrende englische Nation an die Tatsache, daß Georg Friedrich Händel einen großen Teil seines Künstlerlebens am Londoner Hofe zubrachte und auch in der Westminsterabtei begraben ward, um zu ihrem weißen Raben Purcell

auch noch „Handel" als englischen Klassiker der Musik hinzuzufügen; Händels Vaterstadt Halle aber, Carl Maria v. Webers und Richard Wagners Spott, vor allem das urdeutsche, kernige Wesen des Meisters selbst haben dafür gesorgt, daß zu dem Raub der im British Museum aufgebahrten Originalhandschriften nicht noch der der geistigen Persönlichkeit hinzugefügt werden konnte. Wie hätte aus eines Engländers kaltem Hirn ein Werk wie Händels Totenmarsch hervorgehen können, der seit dem Jahre 1739, wo er zum erstenmal im „Saul" erklang, nunmehr jeden toten Briten, und wenn sein Leben auch nur von Krämertaten erfüllt war, zu Grabe bringt? Händels Tonsatz ist von der gleichen, weltumspannenden Bedeutung, ein gleicher Triumph der Idealmusik wie Beethovens Werke. Das leuchtende Musterbild der Einfachheit und Ursprünglichkeit, „gleichsam aus lauter Urtönen gewoben" (Chrysander), berührt er die Saiten menschlichen Empfindens, deren Schwingung überall, wo ein echt menschliches Mitgefühl waltet, gleich ist. Diese Totenklage ist ein Lied des Nachruhms und ein Trost in Tränen zugleich. In der fast übermenschlichen Sicherheit seines musikalischen Empfindens hat Händel das Problem, Trauer, Trost und Heldenpreis miteinander unauflöslich zu verschmelzen, als erster gelöst durch die Wahl einer Dur-Tonart für einen „Trauer"-Marsch. Auf der einfachsten aller Tonarten, C-Dur, breitet der hohe Meister seine weichen, duftigen Klänge aus, die — wenn sich auch Schmerzensakzente hineinmischen — doch die Zurückgebliebenen mit heiligem Balsam berühren. Auf diese Trauersymphonie, die Händel bekanntlich auch in den „Samson" aufnahm, folgt im „Saul" ein Klagechor, der fast als vokales Seitenstück des Eroica-Marsches zu betrachten ist. In der Tonfärbung (C-Moll) sowie in den schluchzend abbrechenden Akkorden der Einleitung ihm völlig gleich, biegt er beim Eintritt des Gesanges:

Klag, Israel, deiner Helden Fall,
Der Jugend Schmuck, des Todes Raub!
Wie welkten deine Blüthen all!
Ein Heer von Kriegern liegt im Staub

aus dem vier- in den dreiteiligen Rhythmus plötzlich um und zaubert durch die unermeßliche Betrübnis der Melodie eine gleich ergreifende, fast visionär zu nennende Stimmung hervor, wie Sebastian Bachs Kantate: „Bleib bei uns, denn es will Abend werden." Wie so ganz anders im „Samson", wenn da der letzte Ton des Trauermarsches verklungen ist. Hier gibt eine Solostimme (Manoah) das Thema des sanften Klagegesanges an, den alsdann die Halbchöre der Jünglinge und Jungfrauen aufnehmen; in süßer Trauer streuen sie Blumen auf das Grab des Helden, die, wenn beide Chöre sich vereinen, bereits Wurzeln geschlagen zu haben und neu emporgeblüht zu sein scheinen. Und wie das Saulklagelied durchaus dem Eroica-Marsch, so entspricht der Schlußchor des „Herakles", des schönsten der weltlichen Chorwerke Händels (1744), der Triumph-Episode der Egmont-Ouvertüre. Auch hier wieder die Gleichheit der Tonart (F-Dur), ein keineswegs gering anzuschlagender Faktor für das innere Musikempfinden; auch hier eine Freiheitshymne:

Stimmt an den Preisgesang, von Dank durchglüht,
Dem Freiheitsgründer ein unsterblich Lied!

Ein Volkslied, dem: „Brause du Freiheitssang" ungemein ähnlich, in wuchtigen, schlagenden Rhythmen des Dreivierteltakts, als hörte man Bachs „Nun ist das Heil und die Kraft und die Herrlichkeit."

Den bisher geschilderten Werken der Klassiker gegenüber treten die der Romantiker an allgemeiner Bedeutung zurück; sie weisen dafür Einzelschönheiten anderer Art auf. Spohrs „Schill" und Webers „Bei der Musik des Prinzen Louis Ferdinand" allerdings können nur den Wert von trefflichen Gelegenheitskompositionen beanspruchen. Jenes, ein vierstimmiger Männerchor mit vierhändiger Klavierbegleitung, gänzlich verschollen, feiert in der Weise eines kraftvollen Siegesmarsches die Taten des tapferen Freischarenführers; dieses (ein bekanntes „Leyer und Schwert"-Gedicht Körners) flicht sehr geschickt Stellen aus den Kammer-

musiken des musikalischen Prinzen in die Begleitung ein, während die Führung der sie überschwebenden Singstimme durchweg Webers Werk ist. An mehreren Stellen des farbenreichen Kolossalgemäldes (282 Takte) jedoch tritt der Meister in Gesang und Begleitung zugleich selbstschaffend auf, so daß der schöne Gedanke der Huldigung für einen großen Toten innig und wirkungsvoll zum Ausdruck gelangt. Im Urdruck hat Weber des Prinzen Anteil und den seinen noch besonders durch die Buchstaben P. L. und C. M. bezeichnet.

Der „Coronach" gehört zu den rührendsten Eingebungen Franz Schuberts. Es ist der Totengesang der Frauen und Mädchen aus Walter Scotts „Fräulein vom See", das vierte Stück des unsterblichen Liederkreises, der der „Müllerin" und „Winterreise" würdig und gleichberechtigt zur Seite steht. Der Gesang nimmt insofern eine Sonderstellung unter den übrigen ein, als er den Charakter des wirklichen Volksliedes strenger und nachdrücklicher wahrt als die anderen mehr persönlichen Gedichte; schon dadurch, daß er allein vom Reim Abstand nimmt und — allerdings ohne Stabreim — etwa im Metrum der Edda-Lieder einherschreitet:

Er ist uns geschieden
Vom Berg und vom Walde,
Wie versiegte Quelle,
Da Noth uns bedrängte.

Im langsamen $^{12}/_{8}$-Takte und schwermutreichen Mollton zittert der dreistimmige Frauengesang über den dumpfen Wirbeln des Klaviers, das hier die Stelle primitiver Naturinstrumente vertritt. Zwei Takte lang, bei den Worten:

Die Quelle wird fließen,
Genährt von dem Regen

dringt lieblich und sehnsuchtsvoll die Dur-Tonart hervor, um bei den Schlußzeilen:

Uns scheint nie mehr Freude,
Dem Duncan kein Morgen

wieder in die trostlose Klage des Anfangs überzugehen und darin zu verharren. Der Volkscharakter zeigt sich des weiteren in der Behandlung des Stückes als echtes Strophenlied und in der Einfachheit der Melodie- und Harmonieführung. Wohl mag ich mir denken, daß bei dem unsäglichen Elend, das der große Krieg über die Menschen gebracht hat, gerade diese schlichten Herzenstöne unseres deutschen Meisters eine seltsame Beruhigung in Gram und Kummer zu geben vermögen. Sie klingen wie aus der Ferne längst vergangener Zeiten, wie die erschütternde Sprache ewigen Leides, das immer währte und währen wird. — Mit dem „Coronach" kann das kleine, 1816 komponierte „Grablied für einen Soldaten" von Daniel Schubart (in dessen Gedichten mit der Überschrift „Todtenmarsch" enthalten) natürlich nicht in Wettbewerb treten; indessen trifft auch dieses vollkommen den herben, fast heftigen Ton der Schubartschen Lyrik. „Der liebe Herrgott kannte dich, in Himmel kamst du sicherlich", das wirkt ergreifend, ja erschütternd; es ist an der Zeit, derartige vergessene Werke zu beleben!

Der erste Teil von Robert Schumanns „Paradies und Peri" endet mit einem Hymnus auf den Helden, der sein Blut für die Freiheit verspritzte. Kaum jemals wieder hat Schumann einen von so edlem Feuer durchglühten Chor in solcher Ausdehnung geschrieben, der nach einem kurzen, schwungvollen, von Harfenton umwehten Einzelgesang der Peri, in ganz plötzlicher Begeisterung einsetzt und in seiner andauernden, hochgespannten Erregung bis zum Schluß anhält. Nicht allein die vom rauschenden Flügelschlag fast ungebändigter Phantasie fortgetragene Melodik ist es, die den Hörer hier in eine feuertrunkene, selige Andacht bannt, sondern zugleich die dem Chorsatz innewohnende Feierlichkeit, die in der fast ausschließlichen Anwendung hoher Notenwerte in die Erscheinung tritt. Viele Takte hindurch erblickt das Auge in der Partitur nur halbe und ganze Noten, so daß jeder, der diese Art von „Tonmalerei" versteht, auch die Absichten des Tondichters vollkommen zu begreifen vermag. So gliedert sich denn seinem

inneren Wesen nach dieser Chor dem des Händelschen „Herakles" an. Schumanns einstimmiger Gesang „Dem Helden" allerdings muß trotz der reich aufgewendeten äußeren Mittel (die Klavierbegleitung kann nach der Vorschrift des Komponisten durch Harfe ersetzt werden) dem bei weitem einfacheren eines großen Zeitgenossen weichen.

Es ist Carl Loewe, der im „Saul" (so heißt die Überschrift bei ihm, während eine solche bei dem Dichter Byron überhaupt fehlt) gezeigt hat, wie das einfachste musikalische Gebilde, wenn es dem Inhalt der Dichtung in durchaus schlichter und naiver Weise, ohne viel zu klügeln, Rechnung trägt, eine Wirkung erzielen kann, die einem komplizierteren, wenn diese Erschwerung ohne besondere Gründe erfolgt, versagt bleiben muß. In den vierundzwanzig Takten dieses Strophenliedes nämlich verläßt der Tonsetzer nicht ein einziges Mal die Grundtonart C-Dur und drückt ihm dadurch den Stempel der Volkstümlichkeit ganz unvergleichlich auf. Sinn und Können des Volkes ist im Laufe der Jahrtausende stets gleichgeblieben; den Preisgesang, den in sagenhaften Zeiten das Volk der Hebräer seinem ersten toten Könige anstimmte, kann jedes Volk der Gegenwart seinem Herrscher, wenn es ihn liebt und ehrt, in gleicher Weise weihen. „Die Klage wär' kein würd'ger Dank, beweint sollst du nicht sein", so endet das Ruhmeslied voller Stärke und Festigkeit und lehrt in den wenigen Worten, daß der Segen, den ein guter Fürst im Leben ausstreute, auch nach seinem Tode nicht vergehen kann. Wie anders aber die ebenso in Byrons „hebräischen Gesängen" enthaltene Ballade „Sanheribs Niederlage", die gleichfalls als eine Totenfeier, aber die eines Feindes, aufzufassen ist. Denn auch den tapferen Feind soll man ehren. Das Gefühl der Rache und Wut soll zurücktreten vor der Majestät des Todes; Gott hat gerichtet, die Rache ist sein. Und so ist zwar die gewaltige Ballade, die Loewe durch ein großangelegtes Motiv aus sechs in drei Strophen zusammenzog, durchaus auf die leere A-Moll-Tonart gestellt, durch höchste Kunst jedoch barbarischer Wildheit entkleidet. Die Rache des Herrn an seinen

heidnischen Verächtern wird in der Musik durch den Eindruck auf das Menschengemüt zur Anschauung gebracht, und dieses erkennt wohl den heiligen Zorn des Ewigen, wird aber zugleich von Mitgefühl für die Tapferkeit der Gefallenen und Überwundenen ergriffen. Ist es schon an und für sich schwer, ein Kunstwerk in seinem Wert und Bedeuten durch Worte zu schildern, so stellen sich gerade in dieser Ballade einem ästhetisierenden Kritizismus fast unüberwindliche Schwierigkeiten entgegen, da es unmöglich ist, den leisen Regungen einer unbewußt schaffenden Künstlerseele Schritt für Schritt zu folgen. Wohl darf man sagen, daß die zwei Dur-Takte in jeder der drei Doppelstrophen das Mitleid äußerlich zum Ausdruck bringen; wohl darf man die kurzen, durch rollende Triller bemerkenswerten Zwischenspiele als das unerbittliche, von Gott verhängte Schicksal auffassen — dem überwältigenden Totaleindruck aber, der in einer edlen Totenfeier der Besiegten gipfelt, wird man durch derartige Spezial-Erläuterungen nicht gerecht werden können.

Die bekannte und bewundernswürdige Vielseitigkeit Loewes in der Gestaltung der verschiedensten Stoffe kommt selbst in dem engbegrenzten Gebiete der „Heldentotenfeier" zum Vorschein. Den großen Gegensätzen des „Saul" und „Sanherib" — der Feier des Freundes und des Feindes — gesellt sich in dem Grabgesang der Christensklaven für den „Meister von Avis" (den „standhaften Prinzen") ein Requiem ganz eigener Art; selbst im Zustand tiefster Erniedrigung versäumen die ehemaligen Kampfgefährten des großen Feldherrn nicht, ihm durch ihr Trauerlied die Gruft in fremder Erde zu schmücken. Als dann der Geist des Toten im Ordensmantel erscheint und den Tiefgebeugten Rettung und Heimkehr verheißt, endet die in ihrer Schlichtheit doppelt ergreifende Feier mit den ganz leise ersterbenden Worten des Chores: „Ehre sei Gott in der Höhe! Und den Menschen ein Wohlgefallen!" während das „Friede auf Erden!" zwischen beiden Sätzen von den Lippen des zur ewigen Ruhe zurückschwebenden Geistes ertönt. — Gar seltsam muten die Sterbefeiern des am Weichselstrande zu

Tode getroffenen Marienritters und des Kaiser Karl V. in der Klosterzelle zu St. Just an. Beiden erklingt nur Glockengeläut; während aber der letzte Atemzug des im Abendsonnenschein erbleichenden Ritters von dem melodischen Getön aller Kirchenglocken von fern und nah liebkosend aufgefangen wird, erzittert beim Tode dessen, der die halbe Welt beherrschte, nur ein wimmerndes Sterbeglöcklein. Fast der gleiche ergreifende Gegensatz wie in den „Glocken zu Speyer", die in harmonischem Vollklang Kaiser Heinrichs IV. Hingang künden, bei Heinrichs V. Tode aber bis auf das monotone Seufzen der Armesünderglocke verstummen.

Noch immer spukt von der Zeit her, wo der Verleger „angereihte Perlen" und „Melodienkränze" wand, in vielen Köpfen die unsinnige Annahme eines „Trauermarsches", den Wagner in der „Götterdämmerung", zu Siegfrieds Leichenfeier, „komponiert" haben soll. Wie sich bereits der Wagner des „Tannhäuser" zur Marschfrage in der „Oper" stellte, mag in den Schriften nachgelesen werden; daß es sich im Worttondrama der „Götterdämmerung" um eine freie symphonische Phantasie ohne auch nur die geringste Andeutung eines marschähnlichen Rhythmus handelt, muß selbst der Musiklaie sofort erkennen. Kaum hat sich nämlich der Hörer von dem dröhnend hereinschlagenden „Erschütterungs"-Motiv (aus dem finsteren Hagen- und Nibelungen-Thema entstanden) erholt, so läßt ihn der Meister nun kurz vor dem Untergang der Götter noch einmal alle Lust und alles Weh des selig-unseligen Wälsungengeschlechts durchleben, das Wotan vergeblich zur Verhütung dieses Unterganges zeugte. Der großartigste Gedanke in dem unvergleichlichen Tonstück ist nicht das Auftreten des Schwert- und Siegfried-Motivs, jener unzertrennlichen Begleiter dieses kurzen Heldenlebens; nicht die sieghaft-triumphierende Umgestaltung des oben bezeichneten Themas der Finsternis — sondern das Erscheinen der rührenden Melodiegebilde, die einst Siegmunds und Sieglindes Liebe so innig und hingebend umschwebten. Die Totenfeier des Kindes durch die Erinnerung

an den Liebesbund der Eltern zu begehen — dieser Gedanke ist in der Tat von so abgrundtiefer Schönheit und so herzbewegender Gewalt, daß wir durch ihn auf das Reinmenschliche der Heldenfeier geführt werden. Wer das ganz zu fassen, vom Gedröhn der Instrumente und vom Blick auf die Szene zu abstrahieren vermag, wird das, was dem Geiste so durch das Ohr vermittelt wird, zur reinen Idee wandeln und gleich Ariel von sich sagen dürfen:

Es trommetet, es posaunet,
Auge blinzt und Ohr erstaunet,
Unerhörtes hört sich nicht.

Erstes Faust-Merkblatt für 1919

O weh! hinweg! und laßt mir jene Streite
Von Tyranney und Sklaverey bei Seite.
Mich langeweilt's; denn kaum ist's abgethan,
So fangen sie von vorne wieder an;
Und keiner merkt: er ist doch nur geneckt
Vom Asmodäus der dahinter steckt.
Sie streiten sich, so heißt's, um Freiheitsrechte,
Genau besehn sind's Knechte gegen Knechte.

Mephistopheles
Theil 2, Zweiter Act.

I.

„Grave“

2. Johann Sebastian Bach und der Krieg.

Auf den ersten Blick erscheint die Kombination der Persönlichkeit Bachs mit dem Begriff des Krieges paradox. Das schlichte, fromme Antlitz des Tondichters, der das Wort Jesu „Wer das Schwert zieht, wird durch das Schwert umkommen" in so ergreifender Weise sang, stellt die sinnfälligste Verkörperung tiefsten Friedens dar. Wie in allem, so ist auch hierin Händel Bachs Nebenbuhler und Antipode; Händels Gesichtsausdruck ist durchaus heldenhaft und kriegerisch. In den Werken beider Meister tritt diese Verschiedenheit besonders deutlich zutage: der heroische Zug in Händels Kompositionen, der kriegerische Ton so vieler großer Oratorien, wie des Saul, des Josua und vor allem des Judas Makkabäus, hat bei Bach kein Analogon. Während Händel in seinen Tondichtungen gegen äußere Feinde kämpft und in erhabener Größe Siege besingt, streitet Bach gegen die inneren; er bekriegt die Feinde des reinen Glaubens und den Erzfeind des Menschengeschlechtes, den Satan.

Nichtsdestoweniger hat einmal ein leibhaftiger Franzose vor unserem Meister das Hasenpanier ergriffen. Allerdings auch nur auf dem Felde der Kunst und nicht der Schlacht, jedoch unter so erschwerenden und komischen Umständen, daß man sich unwillkürlich das Bild einer vor dem Hurra eines preußischen Landwehrmannes fliehenden Rothose vorstellen muß. Es war vor ungefähr 200 Jahren, im Jahre 1717, als der berühmte Klavierspieler und Organist Jean Louis Marchand nach Dresden an den Hof des Königs kam und daselbst mit seinem zierlichen, feinen Vortrag großen Beifall erntete. Dieser Marchand galt bei seinen Landsleuten für den größten Virtuosen der Welt, was bei der gallischen Eitelkeit ebenso selbstverständlich ist, wie es für die mehr nüchterne Auffassung bei uns nichts besagt... Der Konzertmeister des kurfürstlich sächsischen Hofes durchschaute das Treiben des eitlen und arroganten Franzosen gar bald und wünschte

ihm eine Lektion zu erteilen. Er ließ daher an Bach, der damals in Weimar wirkte, einen Wink ergehen, nach Dresden zu kommen und dort mit Marchand einen Wettstreit zu wagen. Bach, seines Wertes und Könnens sich bewußt, ging sofort darauf ein. In einem Hofkonzert trägt Marchand zierliche Variationen mit dem üblichen Beifall vor. Dann wird Bach aufgefordert, den Flügel zu versuchen. Ohne Umstände nimmt der Herrn Marchand völlig fremde deutsche Künstler Platz, präludiert meisterhaft, greift dann das Thema des Marchandschen Liedes auf und verändert es mit nie gehörter Kunst zwölfmal. Am nächsten Tage empfängt Marchand ein artiges Schreiben Bachs, das eine Einladung zum Wettkampf enthält; Bach verpflichtet sich zur Lösung jeder beliebigen Aufgabe aus dem Stegreif und verlangt von Marchand ein Gleiches. Dieser sagt zu. Eine glänzende Gesellschaft ist im Hause des Hofmarschalls Grafen Flemming versammelt, Bach ist zur Stelle, Marchand fehlt. Man schickt in seine Wohnung und erfährt, daß der Herr Virtuos in aller Frühe Dresden mit Extrapost verlassen hat. Die Hauptabsicht des trefflichen Konzertmeisters, den Kennern den Unterschied zwischen deutscher und französischer Kunst zu zeigen, war durch die schmähliche Flucht Marchands zwar vereitelt, aber Bach spielte so „teufelsmäßig", wie der König sich ausdrückte, daß er ihm ein Geschenk von 100 Louisdor bestimmte. Der mit der Übergabe betraute Hofbeamte, offenbar ein Russe, unterschlug das Geld.

Bachs Leben (1685—1750) fällt in eine Zeit, in der der Krieg noch zum täglichen Brot gehörte und des idealen Zuges, der den heutigen deutschen Krieg zu einem so wunderbar begeisternden macht, völlig entbehrte. Zudem wurden die thüringischen Staaten von dem Elend, das Mord und Plündern über die anderen brachte, weniger betroffen. Während der ehelose, stürmisch-leidenschaftliche Händel im Mittelpunkt der damaligen hohen Politik, in London, lebte und die Ereignisse direkt auf seine empfängliche Seele und damit auf seine Kunst wirkten, verbrachte Bach seine Tage still und bescheiden als Patriarch im Kreise einer vielköpfigen Familie.

Im letzten Jahrzehnt seines Lebens erscheint die Gestalt des Großen Friedrich, der seinen Beinamen damals zwar noch nicht führte, von Bach aber, dem strenggläubigen Lutheraner, als innig geliebter Hüter der teuren Religion schwärmerisch verehrt wurde. Jeder weiß, wie der König im Jahre 1747 seine Abendtafel in Sanssouci mit den Worten: „Messieurs, der alte Bach ist gekommen", unterbrach und den ehrwürdigen Meister, der noch in seinen bestaubten Reisekleidern steckte, sofort in den Prunksaal seines Schlosses eintreten ließ. Jeder kennt auch (hoffentlich!) die „Regis Jussu Cantio et Reliqua Canonica Arte Resoluta", das „musikalische Opfer" über das Königsthema, das Bach dem geliebten Herrscher darbrachte. Als Deutscher fühlte er sich da, mit dem ganzen Stolz, einem deutschen Fürsten das Edelste seiner Kunst geben zu können. Und in der herrlichen Kantate:

Ein ungefärbt Gemüthe,
Von deutscher Treu und Güte,
Macht uns vor Gott und Menschen schön

wird er nicht müde, in Arien, Rezitativen und Chören das deutsche Wesen mit seiner Ehrlichkeit und Wahrheit immer wieder und wieder von allen Seiten liebevoll zu beleuchten. Wo es dann gilt, den Kampf und Krieg mit all seinen Schrecken, wenn auch nur vorübergehend, musikalisch zu illustrieren, da tut er es mit kurzen, festen Meisterstrichen. Welch innige Siegesgewißheit atmet die Arie:

Gott schickt uns Mahanahim zu,
Wir stehen oder gehen,
So können wir in sich'rer Ruh
Für unsern Feinden stehen

aus der Kantate: „Es erhub sich ein Streit"; wie eindringlich und voller Gottvertrauen ist eine andere:

Nimm von uns, Herr, du treuer Gott,
Die schwere Straf' und große Noth,
Die wir mit Sünden ohne Zahl
Verdienet haben allzumal.
Behüt' vor Krieg und teurer Zeit,
Vor Seuchen, Feur und großem Leid

in der das Orchester durch ausgedehnte Zwischenspiele zwischen den einzelnen Verszeilen all diese Schreckniſſe ergreifend ſchildert. Und wiewohl in der Kantate: „Chriſten, ätzet dieſen Tag" die Stelle:

Der Löw' aus Davids Stamme iſt erſchienen,
Sein Bogen iſt geſpannt, das Schwert iſt ſchon gewetzt,
Womit er uns in vor'ge Freiheit ſetzt

nur ſymboliſch zu verſtehen iſt, ſo wird unſer Meiſter dabei doch ganz kriegeriſch und läßt in der bis dahin ruhigen Begleitung durch wild aufgeregte Gänge des Baſſes ein vollſtändiges Schlachtenbild entſtehen. Und wo hat die unſägliche Trauer über Trümmer und Zerſtörung eine ergreifendere Wiedergabe gefunden als in dem Chor der 46. Kantate: „Schauet doch und ſehet, ob irgend ein Schmerz ſei, wie mein Schmerz."

Wie Jeremias an den Ruinen Jeruſalems müſſen auch wir und unſere Feinde um den Untergang blühender Menſchen und Auen klagen... Bachs eigentliche „Kriegsmuſik" aber gipfelt in den beiden Luther-Kantaten: „Wär' Gott nicht mit uns dieſe Zeit" und „Ein feſte Burg iſt unſer Gott", wozu dann noch die Pſalm-Kantate „Gott der Herr iſt Sonn' und Schild" tritt.

Es genüge die Bemerkung, daß in all dieſen Tondichtungen uns Bach als ein anderer Händel erſcheint, der vom Kampf und Sieg des Judas Makkabäus ſingt; der ſchlichte Thomas-Kantor hat in höchſter Begeiſterung das geiſtliche Gewand abgeſtreift und ſchwingt blitzenden, feurigen Auges die Fahne vor ſeinem deutſchen Volke. Wenn aber der Herr unſer heißes todesmutiges Ringen mit dem Sieg gekrönt haben wird, dann ſollen, „ſoweit die deutſche Zunge klingt und Gott im Himmel Lieder ſingt", zwei Choräle von Bach geſungen werden. Zuerſt: „Nun ſeid ihr wohl gerochen an eurer Feinde Schaar" (Melodie von „Herzlich thut mich verlangen") und dann „Nun danket alle Gott". Sie beide hat unſer Meiſter ganz großartig mit Pauken- und Trompetenbegleitung geſetzt und ihnen dadurch den Charakter des Siegesliedes unverlöſchlich aufgeprägt.

3. Georg Friedrich Händel und die Kriege der Bibel.

Mit Recht betont Friedrich Chrysander, daß Händel, am Ende eines stürmischen Reiselebens und einer rastlosen Betätigung als Komponist italienischer Opern, im reiferen Alter, wo er die Bibel in ihrer welthistorischen Bedeutung zu begreifen begann, den Stoffen dieses Ewigkeitsbuches nicht vom kirchlichen Standpunkte aus sich nahen konnte. Wie in allem, so zeigt er sich auch hier als der deutliche Gegensatz seines großen Zeitgenossen und Nebenbuhlers Bach. Dieser immer in bescheidenem, engem, auf die deutsche Heimat beschränktem Kreise wirkend, jener alle Welt durcheilend, in lebhaftem Verkehr mit den Großen der Erde nicht minder als mit den Tüchtigen des Volkes. Händel war ein Mensch, dem während seines langen, abenteuerreichen Lebens nichts Menschliches fremd geblieben war; ein solcher konnte die Personen und Szenen der Bibel auch nur von rein menschlichem Standpunkte aus darstellen. Man weiß, daß ihm derselbe Text, den Haydn später als „Schöpfung" betönte, zur Komposition angeboten war; er wies ihn als gänzlich außerhalb seiner Geistessphäre liegend zurück. Menschen von Fleisch und Blut, starke seelische Konflikte — dessen bedurfte er; biblische Dramen, nicht Betrachtungen, wollte und mußte er schaffen. Und als sich dann am Ende seiner Tage zeigte, daß er mit der Reihe seiner alttestamentlichen „Oratorien" eine biblische Geschichte in Tönen gegeben hatte, wie sie zum zweitenmal nicht wieder in der Welt gefunden wird, da ward es auch klar, daß nur der naiv und instinktiv schaffende Genius ein solch lückenloses Werk bilden konnte.

Biblische Studien brauchte Händel dazu so wenig zu machen, wie irgendein anderer seiner Zeitgenossen, da die intensive Beschäftigung mit der Bibel von Jugend auf in dieser Zeit etwas Selbstverständliches war. Er hat sich darum auch nicht etwa die Bibel

vorgenommen, beim Durchlesen die „dramatischen" Stellen angemerkt und endlich begonnen, all diese Episoden in dramatische Formen zu gießen: sein erstes Werk dieser Art, die „Esther", liegt, zeitlich betrachtet, bekanntlich am Ausgang der sogenannten biblischen Geschichte, und eines seiner spätesten, der „Joseph", bildet gewissermaßen den Anfang der Händelschen Dramenreihe. Er hatte auch so wenig den bestimmten Plan, etwas Systematisches und Abgeschlossenes zu geben, wie Beethoven, als er die erste Note der Neunten Symphonie niederschrieb, ahnen konnte, daß er die Menschenstimme am Schluß werde herbeirufen müssen, um das von ihm Empfundene in Tönen zu erschöpfen. Jahr für Jahr fügte Händel, nachdem einmal mit der „Esther" ein Anfang gemacht war, ein neues Werk als neue Steinmasse in die Riesenpyramide, in sicherem Wissen, daß ein einheitlicher Bau entstehen werde.

Keiner der biblischen Kriegshelden fehlt darin. Josua und Jephtha, Simson und Barak, Saul, David und der bereits historische Judas Makkabäus, sie alle mit ihren Unterfeldherren und Trabanten treten uns entgegen. Die Eigenschaften, die den wahren Helden zieren, stellt Händels Musik in leuchtendes Licht; das sind keine Krieger nach der Art der italienischen Operngestalten, die wohl einmal eine waffenklirrende Arie singen und den übrigen Teil ihres schattengleichen Bühnenlebens mit Seufzern nach der Geliebten verbringen, sondern wirkliche Menschen, von edlem Feuer für alles Schöne und Ehrenvolle durchglüht, in unerschütterlichem Gottvertrauen und demütigem Gehorsam gegen das höchste Wesen ihre Taten vollbringend.

In einer ziemlich umfangreichen Schrift hat Gervinus Händel und Shakespeare miteinander in Vergleich gesetzt. Da Händel durch und durch Dramatiker war und den textlichen Aufbau seiner Werke aufs sorgfältigste überwachte und regelte, ist ein solcher Vergleich durchaus berechtigt. Zwar sind sie der szenischen Darstellung nicht zugänglich, wohl aber der als „Dramatische Gedichte" bezeichneten Dichtungsgattung als „Musikdramatische Ge-

dichte" völlig ebenbürtig zur Seite zu stellen. Worin sich der Tondichter vom Dichter aber unterscheidet, das zeigt sich in der Darstellung von Kämpfen und Schlachten. Die primitiven Bühnenverhältnisse zu Shakespeares Zeiten, die von den Zuschauern ein ganz gehöriges Maß von Phantasie für jedes szenische Bild erheischten, gestatteten dem Dichter auch Schlachtenbilder in nuce vorzuführen, ohne daß die Zuschauer das Bewußtsein einer erheblichen Unvollkommenheit und Unwahrscheinlichkeit zu haben brauchten. Indem er das Schlachtfeld in mehrere Abschnitte zerlegte, konnte Shakespeare die Besucher seines Theaters bald dahin, bald dorthin geleiten und so aus einer Menge kleiner Episoden den Eindruck des Größeren hervorrufen. Heutzutage, wo die szenischen Grundbedingungen für die Shakespeare-Darstellung die denkbar höchsten sind, dürfte nun eine auch nur einigermaßen annehmbare und glaubhafte Inszenierung gerade der Kampf- und Kriegsstellen auf die größten Schwierigkeiten stoßen. Selbst wenn man von den heutigen Massenbegriffen völlig Abstand nimmt, wird man sich doch auf eine Zahl von 20000 Kriegern, die früher für ein höchst stattliches Heer galten, unmöglich einstellen können, da die umfangreichste Bühne nicht imstande wäre, mit solchen Massen zu operieren. Eine wirkliche Schlacht ist der Bühnendarstellung niemals zugänglich; und wo doch der Versuch gemacht wird, hierin dem Dichter gerecht zu werden, ist derselbe von vornherein zur Unausführbarkeit verurteilt.

Händel vermeidet die dramatische Vorführung von Schlachten fast vollständig und wählt meist den epischen Weg, um davon Nachricht zu geben. Indem er dabei die Kraft und Kunst seiner Musik zur Wirkung kommen läßt, erhalten wir durch das Ohr einen so vollständigen und überzeugenden Eindruck, wie ihn das Auge nun und nimmermehr zu gewinnen vermag. In den Rhythmen und Akzenten des Chors: „Aber die Fluthen überwältigten der Feinde Schaar, daß auch nicht einer übrig blieb" aus „Israel in Ägypten" ist ein unübertreffliches Muster für derartige Darstellungen gegeben, indem bei Verwendung geringst möglicher orchestraler

und vokaler Mittel die Vernichtung eines unabsehbar großen Heeres förmlich greifbar zu erschauen ist. Wie gezückte Schwerter dringen die Stakkati der hohen Instrumente in die Unterstimmen, die in unaufhörlich rollender Bewegung das Versinken der stolzen Waffenmacht schildern.

Das Orchester ist dem Meister das Mittel, Unaussprechbares und Undarstellbares begreiflich zu machen; was Richard Wagner hundert Jahre nach Händel auf dem Wege philosophischer Beweisführung in „Oper und Drama" festlegte, hatte Händel unbewußt längst in die Tat umgesetzt. Im „Josua" und „Belsazar" z. B. wird die Hochflut der Gesänge durch ein symphonisches Zwischenspiel „Kriegerische Musik" unterbrochen, das trotz seiner Einfachheit die gleiche staunenswerte Wirkung hervorbringt, wie das liebliche Pastorale im „Messias". Werden wir hier wie mit einem Zauberschlag in die kleine Hütte, wo der Heiland geboren ward, versetzt, so dort auf das freie Blachfeld, wo der Entscheidungskampf tobt. Beide „kriegerische Musiken" stehen, ebenso wie die Jerichotrompeten, in der typischen „Kriegstonart" (D-Dur) und im Dreivierteltakt; beide nehmen von jeglichen, auch den geringsten, harmonischen Künsten Abstand, da sie hier nicht angebracht sind, und verweilen vom Anfang bis zum Ende fast unverändert in der Grundtonart. So dient Händel mit einer geradezu rührenden, durch nichts ins Wanken zu bringenden Treue lediglich der Sache selbst, indem er darauf verzichtet, etwas harmonisch Großes da zu geben, wo es nicht hingehört.

Eine derartige Entsagung ist das Kennzeichen der wahren Kunst. Am deutlichsten offenbart sie sich in der erschütternden Tragödie des „Samson", die uns nicht den siegreichen, sondern den leidenden Helden vorführt. Händel hatte eingesehen, daß die Jugendkämpfe des hebräischen Herkules gegen die Philister nicht das zu geben vermögen, was des Helden ruhmreiches Ende in schmachvollster Gefangenschaft der Empfindung bietet. Wieder sind hier die strahlenden Kriegstaten in einem Orchesterstück zusammengefaßt, dem weltberühmten Trauermarsch, der auch im „Saul" den gefallenen

König zu Grabe geleitet. Er bildet das grandiose Seitenstück zu der lieblichsten und volkstümlichsten Melodie, die nur je einem klassischen Meister gelang, dem Chorsatz „Seht, er kommt mit Sieg gekrönt". Der schmückt den „Josua" und „Judas Makkabäus". Wem solche Klänge von einer festlichen Schar von Jungfrauen und Jünglingen ertönen, darf seinen Kriegstaten den Ruhm der Unsterblichkeit zuerkennen.

4. Kriegerisches in Glucks Opern.

Alle Reformatoren, auf welchem Gebiet sie sich auch betätigen mögen, sind kriegerische Naturen, indem sie mit kühnem Mute den Kampf gegen versteinerte Vorurteile und hartnäckigen Unverstand beginnen. Wie die Besatzung einer Festung wehren sich die Vertreter des altbequemen Schlendrians mit allen ihnen zu Gebote stehenden Mitteln, um den Eindringling, der ihre Ruhe bedroht, abzuweisen; und nur Schritt um Schritt, den Tapferen in den Schützengräben vergleichbar, vermag der mutige Krieger Boden zu gewinnen. Wer der Kreuzigung und Verbrennung entging, mußte Wut und Hohn gelassen ertragen, durfte durch Verfolgungen und Drohungen sich nicht beirren lassen. Der Siegeslorbeer des Reformators wird nur durch ein langes Martyrium erkauft, und häufig genug erlebt der Kämpfer den endgültigen Sieg der Sache, der er sein Leben weihte, nicht mehr.

Daß Christoph Willibald Gluck der Reformator der Oper und Begründer des Worttondramas war, weiß jeder Deutsche. Und man kennt auch ganz genau die Meisteropern des Mannes — dem Namen nach. Aber es geht Gluck genau so wie dem Lessingschen Klopstock:

Wer wird nicht einen Klopstock loben?
Doch wird ihn jeder lesen? Nein.
Wir wollen weniger gelobet,
Doch um so mehr gelesen seyn.

Man begnügt sich damit, zu wissen, daß der streitbare Tondichter in Paris den Italiener Piccini, der längst in verdiente Ruhmlosigkeit und nächtliche Vergessenheit gesunken ist, bekämpfte; daß sich im Mittelpunkt des damaligen Geisteslebens zwei den Guelfen und Ghibellinen ähnliche Parteien, die Gluckisten und Piccinisten bildeten — das ist meist aber auch alles. Weder Ernst Theodor Hoffmanns noch Richard Wagners eindringliche Worte haben den hohen Meister seinem Volke näherzubringen vermocht.

Vielleicht bewirkt es der Krieg, der uns wie in einem Zauber-

spiegel mit einmal unsere törichte Ausländerei zeigte. Als wenn wir in der Musik nicht über mehr Große verfügten, als alle Länder der Welt zusammengenommen! Vielleicht strahlt uns dieser Spiegel auch Glucks erhabenes Bild zurück, des Deutschen, der in Paris das Bollwerk italienischen Singsangs zertrümmerte. Der seine durchaus deutschen Töne schweren Herzens zu französischen Worten setzen mußte, dessen Seele aber schon durchaus Goethes:

Die Franzosen verstehn uns nicht,
Drum sagt man ihnen deutsch ins Gesicht,
Was ihnen wär' verdrießlich gewesen,
Wenn sie es hätten französisch gelesen

vorfühlte. Der seine Helden und Heldinnen nicht als widerliche Kastraten und koloraturſingende Primadonnen auf die Bühne brachte, sondern als Menschen von Fleisch und Blut mit wahren Empfindungen und echten Gefühlen. Der im späten Mannesalter zur Erkenntnis des ihm bestimmten Berufes kam und bis zum Greisentum unablässig an der Vervollkommnung seines Werkes arbeitete, um in der tauridischen Iphigenie endlich das Musterbild der deutschen tragischen Oper hinzustellen. Dem auch schließlich, bevor ihn der Todesengel abrief, die ihn gewiß hoch beseligende Gnade zuteil ward, fern von dem Qualm und Dunst der Theateratmosphäre zum ersten Male die Kraft seiner Töne in sein geliebtes Deutsch zu tragen, indem er die Oden und Hermannsschlachtchöre des ihm seelenverwandten Klopstock in Musik setzte.

Man betrachte nur die Heroen der damaligen italienischen Oper. Was taten die Scipionen, Jasonen, Alexander und wie die blutleeren Gespenster, die aus ihrer Grabesruhe an das Lampenlicht beschworen wurden, alle heißen mochten? Nicht ihre kühnen Kriegestaten sehen wir, sondern weiter nichts als — ihr Lieben. Von der Keuschheit einer edeln Jünglingsliebe konnte bei diesen Sopransängern natürlich keine Rede sein; Liebesintrigen, bei welchen der bedauernswerte Held bisweilen sich mehrerer eifersüchtiger Nebenbuhler erwehren muß, bilden den Inhalt dieser Tragikomödien. Auch Glucks Orpheus, Admet, Achill und Rinald lieben, aber so,

daß wir die Regungen ihres Herzens verstehen und würdigen. Denn sie sind zugleich wahre Männer und wahre Helden. Und da kommen wir ganz von selbst auf das Deutscheste in den Opern Glucks, das Kriegerische. Wer kann sich dem hinreißenden Zauber der Trompeten- und Hornrufe am Schluß der „Armida" entziehen, die den von Liebesfesseln umwundenen Rinald auf das Feld der Ehre und des Ruhmes zurückführen? Können wir uns nun nicht auch deutlich das grimmige Lachen Glucks vorstellen, da er gezwungen war, den Schlachtruf des Orchesters von den Worten: „Notre général vous rappelle" erläutern zu lassen? Die vollkommene Unmöglichkeit, in der toten, nicht mehr wandlungsfähigen französischen Sprache, worauf schon Fichte in seinen „Reden an die deutsche Nation" hinwies, heroische Gefühle zum Ausdruck zu bringen, geht aus solchen Proben deutlich genug hervor. Und nur die überwältigende Kriegsmusik Glucks, das plötzlich eintretende, durchdringende Unisono aller militärischen Instrumente, nicht die für uns komisch wirkende Anrede Achills an Iphigenie: „De sa mort n'accusez que vous" konnte die Veranlassung jenes denkwürdigen Begeisterungsausbruches bei der ersten Aufführung sein, in der die Offiziere die Degen aus der Scheide rissen.

Während die kriegerischen Klänge, die des Herakles Kampf mit Thanatos in der „Alceste" und die Drohrede der Pallas Athene am Schluß von „Paris und Helena" begleiten, nur bedingt zu Glucks „Kriegsmusiken" zu zählen sind, enthält die „Iphigenie in Aulis" mehrere unvergleichliche Stücke. Schon das Gebet des Volkes an Artemis ist bei aller Feierlichkeit und Inbrunst von Kampflust durchtränkt, und der vom Chor begleitete Gesang des Patroklus mit den schmetternden Trompeten des Orchesters entflammt das Griechenheer zu ungeheurem Zorn. All das aber verbleicht gegen die Schlußepisode, von der Ad. Bernh. Marx mit Recht sagt: „Niemand vor und nach ihm, Gluck selbst nicht, hat etwas der Art wieder geschrieben." Dieser Schlußchor nämlich, den Wagner in seiner Bearbeitung des Werkes unbegreiflicherweise gestrichen hat:

Wohlan, laßt uns das Werk vollbringen,
Unser Sieg, schwer erkämpft,
Schalle laut durch die Welt,
Daß sich der Ruhm, den wir erringen,
Noch in spätester Zeit bei den Enkeln erhält

ist ein Dithyrambus von unaussprechlicher Wildheit und Kühnheit, der einstimmig von allen gesungen und einstimmig vom ganzen Orchester begleitet wird. „Von den unabläßigen Schlägen der großen Trommel vorwärts getrieben, von Fanfaren, Hörnern und Trompeten durchgellt", glaubt man in der Tat eine frei schwebende, aller Modulation beraubte Volksweise, gleichsam den Ur-Kriegsgesang des Universums, zu hören. Mit sicherer dramatischer Erkenntnis der Bedeutung der Kontraste hat Gluck vor ihn ein fast heiteres Frauen-Kriegslied: „Eilt, wackre Krieger, den Sieg zu erringen" gestellt und dem grandiosen Stück damit zu gedoppelter Wirkung verholfen.

Noch aber ruht alles dies in den gedruckten Ausgaben der Werke Glucks und sehnt sich, in die Seele des deutschen Volkes zu dringen. Auf daß es bald geschehe, rufe ich mit den Worten Ludwig Giesebrechts aus seinem von Loewe komponierten Gutenberg-Oratorium:

Werdet zu Pfeilen, ihr magischen Lettern,
Werde zum Pechkranz, du flatterndes Blatt!
Freunden zu rufen, den Feind zu zerschmettern,
Fliege am Strom hin durch jegliche Stadt!

Zweites Faust-Merkblatt für 1919

Zuletzt, bei allen Teufelsfesten,
Wirkt der Parteyhaß doch zum Besten,
Bis in den allerletzten Graus;
Schallt wider- widerwärtig panisch,
Mitunter grell und scharf satanisch,
Erschreckend in das Thal hinaus.

Mephistopheles
Theil 2, Vierter Act.

Capriccio

5. Joseph Haydn — ein Grundpfeiler des deutschen Militarismus.

Aus den hinterlassenen Papieren des an Melancholie verstorbenen englischen Zensors Mr. Donkey veröffentlicht.

Es handelt sich um die Übersetzung von Tagebuchnotizen, die mir durch einen neutralen Freund direkt aus Bedlam übermittelt wurden. In der ersten Person spricht also der selige Donkey. Der Herausgeber.

18. Oktober 1916. Soeben läuft eine Sendung des Musikversandhauses „Germania" an die Hofkapelle in Amsterdam ein: „Militär-Symphonie" von Joseph Haydn.

What man is that? I mislike his looks!
What wants here, with his smiling air!
Halloa! Sixtus! Of him beware![1])

Wird vorläufig als verdächtig zurückgehalten, bis über den Autor Näheres in Erfahrung gebracht ist.

19. Oktober 1916. Ersehe aus dem Lexikon, daß dieser Joseph Haydn in Österreich am 31. März 1732 geboren und am 31. Mai 1809 gestorben ist. Sollten die niederträchtigen Umtriebe der Deutschen schon in dieser Zeit begonnen haben? Er ist auch in England gewesen, wie in dem Lexikon steht. „Mozart und Haydn in London" von C. F. Pohl (Wien 1867) aus der Bibliothek des British Museum bestellt. Unerhörter Verräterei auf der Spur. Abwarten.

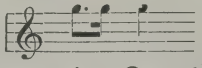
30. Oktober 1916. Das bestellte Buch angekommen. Sehr dick. Verdammte Arbeit, die man sich dieser Barbaren wegen machen muß.

15. November 1916. Buch durchgelesen. Die schlimmsten Befürchtungen übertroffen.

[1]) Wer ist der Mensch? Er gefällt mir nicht!
Was will er hier? Wie der Blick ihm lacht!
Holla! Sixtus! Auf den hab' acht!

Man sieht, Mr. Donkey hatte in seinen guten Tagen Witz. Er kennt offenbar die „Mastersingers of Nuremberg" recht gut. Der Herausgeber.

Bericht des Zensors Jonathan Donkey an Herrn Asquith[1]).

Ew. Exzellenz beehre ich mich ganz ergebenst mitzuteilen, daß es mir nach langen Bemühungen gelungen ist, die schamlosen Intrigen der Deutschen gegen uns bis in das Jahr 1788 nach Christi Geburt zurückzuverfolgen. In diesem Jahre nämlich schrieb ein gewisser Joseph Haydn, aus dem Dörfchen Rohrau an der ungarischen Grenze gebürtig, ein aus drei Sätzen bestehendes Musikstück, dem er zwar den ganz unschuldig erscheinenden Namen „Kinder-Symphonie" gab, das aber durch die immerwährende und hartnäckige Mitwirkung zweier militärischer Instrumente — der Trompete und Trommel — durchaus geeignet ist, den jugendlichen Gemütern den (von uns so treffend gewählten) Begriff des „Militarismus" einzupflanzen und sie dadurch von Kindheit an systematisch zu vergiften. Denn wie käme dieser Mensch sonst dazu, in dem zweiten Satze des, übrigens leider sehr hübschen, Werkes, dem „Menuetto", diese Instrumente so recht aufreizend immer wieder ihr  laut hineinrufen zu lassen? Im letzten Satze treibt er diese Frechheit bis zum äußersten; er befiehlt, dieses Trommel- und Trompetenstückchen nicht weniger wie dreimal, immer schneller und schneller, zu spielen. Zu Soldaten soll also schon ganz früh die junge Brut erzogen werden. Da sehe man dagegen unsere reizenden Knaben im Eaton-College an, die fein ehrwürdig und gesittet im Bratenrock und Zylinderhut einherwandeln.

Offenbar hat weder davon, noch von den glücklicherweise verlorengegangenen Kompositionen: „Deutschlands Klage auf den Tod Friedrichs des Großen" und „Kriegerchor" unser Mr. Salomon eine Ahnung gehabt, als er im Oktober 1790 obbesagtes Subjekt in Wien besuchte und sich so vorstellte: „Ich bin Salomon aus London und komme Sie abzuholen. Morgen werden wir einen Akkord schließen." Der beschränkte Deutsche, ein wirklicher „Boche", um mit unseren geliebten Bundesgenossen zu sprechen, glaubte natürlich, als er das Wort „Akkord" hörte, daß er etwas

[1]) Dazumal noch nicht in der Versenkung verschwunden. Der Herausgeber.

komponieren solle; erst ganz allmählich konnte ihm klargemacht werden, daß wir darunter etwas viel Klangvolleres verstehen, als sein langweiliges musikalisches Geklimper. Es ist mir unverständlich, wie Mr. Salomon mit dem armen Hungerleider einen Vertrag, wie ich ihn gleich erwähnen werde, abschließen konnte; dem Haydn muß ja dabei zumute gewesen sein, wie dem betrunkenen Kesselflicker Christoph Schlau in „The Taming of the shrew" unseres William Shakespeare, der besoffen einschlief und als Lord erwachte.

Mr. Salomon bot ihm an: 300 Pfund für eine Oper für den Impresario Gallini; 300 Pfund für 6 Symphonien; 200 Pfund für das Verlagsrecht derselben; 200 Pfund für 20 neue in 20 Konzerten von ihm zu dirigierende Kompositionen; 200 Pfund als Garantie für ein Benefizkonzert. Nun sollte man meinen, daß das Wort eines Engländers ihm genügt hätte; aber nein — er machte es wie der Siegfried des Richard Wagner:

I trust you no with my ears,
I trust in nought but my eyes[1])

und ließ sich 5000 Gulden im voraus bei dem Bankier Fries und Co. hinterlegen!!

Nun reiste Mr. Salomon mit seinem Musiker nach England. Wie man ihn dort aufnahm, das muß man lesen, um es zu glauben! Mit Gedichten in den Zeitungen wurde er begrüßt, von einem Festessen zum anderen geschleppt, in Oxford sogar zum Doktor gemacht! „Domino Vice Cancellario placuit venerabili coetui ut celeberrimus et in re musica peritissimus vir Josephus Haydn ad Gradum Doctoris in Musica honoris causa admitteretur." Ich freue mich aber herzlich, daß der Doktor ihn etwas kostete; denn er hat in sein Tagebuch geschrieben: „Ich mußte für das Ausläuten

[1]) „Dir glaub' ich nicht mit dem Ohr,
Dir glaub' ich nur mit dem Aug'."
Ein neues erfreuliches Zeichen der Wagnerkenntnis Mr. Donkeys. Der Herausgeber.

zu Oxford wegen der Doctorswürde anderthalb Guineen und für den Mantel eine halbe Guinee zahlen; die Reise kostete 6 Guineen." Es ist das einzige Geld, das England von ihm bekommen hat. Dagegen brachte er von dieser Reise und seiner zweiten (im Jahre 1794) 30000 Gulden nach Hause.

Und was war der Dank? Unter unseren Augen, wahrscheinlich auf Betreiben der deutschen Diplomaten, komponiert er als die letzte der 12 „englischen" Symphonien die „Militär-Symphonie"! „The Military" nennen wir sie. Wir lassen uns von den wirklich feurigen und prachtvollen Rufen der Trompeten im ersten Satz fortreißen; wir werden von den Paukenschlägen des letzten elektrisiert — und denken nicht daran, daß diese Klänge nichts anderes bezwecken, als die in England wohnenden Deutschen zum Kampf gegen uns vorzubereiten! Scheute sich doch dieser Haydn nicht, unserem geliebten King zu sagen: „Den Ruf als guter ehrlicher Deutscher zu bewahren, ist mein größter Stolz!" Ehrlich will dieser Intrigant sein, der uns mit seinem „Englischen Matrosenlied" und seinen Bearbeitungen irischer und walisischer Volkslieder nur in immer festeren Schlaf lullen wollte!

Denn sein wahres Antlitz zeigte er uns ja, als er von seiner zweiten englischen Reise nach Hause kam. Denn da hat er nichts Eiligeres zu tun, als sich mit einem der gefährlichsten Individuen, einem gewissen Hoffmann von Fallersleben, in Verbindung zu setzen und seine militaristischen Eroberungsgelüste in dem Chorliede „Deutschland über Alles" deutlich zu offenbaren[1]). Im Januar 1797 hat er die Melodie gefunden, und noch heute gilt sie als Nationalweise der Deutschen. Ebenso schamlos — das sei nur nebenher bemerkt — hat später der bekannte Felix Mendelssohn an uns und unseren geliebten Bundesgenossen gehandelt; derselbe, den wir bei uns genug mit Beefsteaks und Geld verwöhnt haben. Sucht sich der Mensch noch kurz vor seinem Tode die zwei Texte heraus,

---

[1]) O Donkey! Zu welch unerhörtem historischen Schnitzer bringt dich deine Spionenriecherei! Der Herausgeber.

die doch der leibhaftige Hochverrat an England und Frankreich sind! Im Jahre 1846 läßt er im „Lied an die Deutschen in Lyon" den Chor singen:

Daß die Lüfte Welschlands beben
Unterm deutschen Flügelschlag

oder:

Schwört's mit jedem Lied aufs Neue,
Daß der stolze Franke sieht,
Wie der deutsche Gott der Treue
Als Gesang durch Welschland zieht!

Ist das nicht furchtbar? Aber damit noch nicht genug! In dem Chorlied „Deutschland", von einem gewissen Geibel, prophezeit er ihnen mit mächtigen Klängen sogar einen Kaiser — und den haben sie auch wirklich 25 Jahre später bekommen:

Deutschland, du schön geschmückte Braut,
Schon träumt sie leis und leiser,
Wann weckst du sie mit Trommetenlaut,
Wann führst du sie heim, mein Kaiser?

Da möchte man doch aus der Haut fahren! — —

Selbst die Kirche ist vor dem Tartüffe Haydn nicht sicher, da er ja 1798 die „Missa in tempore belli" schreibt. Man sollte glauben, daß er darin nur ein flehentliches Gebet an Gott zur Errettung aus Kriegsgefahr richte. Statt dessen läßt er plötzlich im zehnten Takte des „Agnus Dei" eine Pauke in dumpfem Wirbel einsetzen; kriegerisch treten Hörner und Trompeten hinzu; und in machtvollster Steigerung dringt dieser Kampfesmut dann in das „Dona nobis pacem". Frieden erfleht er, und Kriegsmusik läßt er ertönen. Der verrückte Beethoven hat am Schluß seiner „Missa solemnis" einen ähnlichen Gedanken. Was soll man davon halten? Wir sind der Einkreisungspolitik der deutschen Komponisten rettungslos preisgegeben, wenn wir nicht Maßregeln dagegen er-

greifen. Stücke wie die Militärsymphonie von Haydn sind als Bannware zu betrachten und demgemäß zu behandeln.

Indem ich Ew. Exzellenz diese Schrift als Richtlinie unterbreite, hoffe ich durch die Verleihung des Hosenband ...

Hier brechen die Aufzeichnungen des Mr. Donkey plötzlich ab; in den Akten finden sich nur noch krankheitsgeschichtliche Notizen, die auf eine weit vorgeschrittene geistige Umnachtung des Unglücklichen deuten. Er ist auf Staatskosten begraben worden; über den Wortlaut seiner Grabschrift ist man sich zur Zeit noch nicht einig.

Der Herausgeber.

II.

„Allemande“

6. Wie Beethoven sein Volk in den Krieg geleitete und wie er dessen Siege besang.

Aus der Reihe der klassischen Tonmeister war es nur dem letzten und größten beschieden, die glorreiche Erhebung des Volkes zu erleben — Beethoven. Mit ihm fühlte er sich eins zu allen Zeiten, in frohen und in schweren Stunden. Und so gingen auch die gewaltigen Jahre, deren hundertste Wiederkehr wir erst soeben feierten, nicht vorüber, ohne Werke seiner Kunst zu zeugen. Sie sind, da sie, vom musikalischen Standpunkte betrachtet, nicht zu dem Höchsten gehören, was er uns gegeben, in weiteren Kreisen recht unbekannt. Heute aber, wo Feinde uns bedrohen, mögen sie erwachen aus ihrem tiefen Schlummer. Besser als alles andere führen sie besonders einem Volke das Schmachvolle seiner jetzigen Handlungsweise vor Augen — den Engländern. Sie, die vor hundert Jahren gemeinsam mit uns den Weltbedrücker besiegen halfen, haben jetzt, in kalter, lauernder Berechnung, mit ihrem alten Erbfeind gemeinsame Sache gemacht gegen uns. Hätte Beethoven diese Treulosigkeit und Hinterlist ahnen können, er hätte seinen „Wellingtons Sieg oder die Schlacht bei Vittoria" nicht geschrieben.

Für den Soldaten im Felde ist die Musik fast ebenso notwendig wie Nahrung und Schlaf. Jeder, der Soldat gewesen ist, weiß, wie die Klänge einer Regimentskapelle selbst die schlimmste Ermüdung zu tilgen vermögen, wie ein Gesang vom Kaiser und Vaterland Mut und Kraft in die Adern gießt. Auch der ertaubte Beethoven wußte das. Und da sein jammervolles Leiden es ihm unmöglich machte, selbst die Waffen zu ergreifen, so gab er den tapferen Streitern das Beste, was er zu geben vermochte — seine Kunst.

Es ist durchaus falsch, die kriegerischen Kompositionen Beethovens, wie dies in den meisten Biographien geschieht, als „Gelegenheitsstücke" kurzerhand abzutun. Wäre sein Inneres nicht voll und ganz erfüllt gewesen von der Größe der Momente, die

er zu schildern hatte, nun und nimmermehr hätte er diese Werke geschrieben. Heucheln konnte er nicht, ebensowenig im gewöhnlichen Sinne „auf Bestellung" arbeiten. Man sehe die Quartette op. 18, die der Graf Apponyi bei ihm „bestellte". Was sind sie geworden? Wunderbare innere Erlebnisse, in Tönen ausgedrückt.

Schon im Jahre 1797 singt der Siebenundzwanzigjährige den „Abschiedsgesang an Wiens Bürger beim Auszug der Wiener Freiwilligen". Da findet sich keine fremdsprachliche Bezeichnung für Zeitmaß und Ausdruck; mit den kernigen deutschen Worten „entschlossen und feurig" geleitet er die mutige Schar. Ein leiser Anklang an Haydns „Gott erhalte Franz den Kaiser" ist bei den Anfangsworten:

Keine Klage soll erschallen,
Wenn von hier die Fahne zieht,
Thränen keinem Aug' entfallen,
Das im Scheiden nach ihr sieht

zu verspüren; in machtvollstem Fortissimo, einer Kriegsfanfare vergleichbar, bis zum Schluß fast einstimmig ohne Harmonisierung fortschreitend, geht das vielstrophige Lied zu Ende.

Und wer sollte von dem ebenfalls 1797 entstandenen „Kriegslied der Österreicher" nicht hingerissen werden?

Ein großes deutsches Volk sind wir,
Sind mächtig und gerecht.
Ihr Franken, das bezweifelt ihr?
Ihr Franken kennt uns schlecht!

So beginnt das prachtvolle Stück, das in seinen 27 Takten auch nicht ein einziges neues Vorzeichen aufweist, sondern durchweg in der Urtonart — C-Dur — verweilt. In Hunderttausenden von Exemplaren — in „fliegenden Blättern" — sollte dieses Lied unseres größten Meisters, der Deutschland und Österreich gemeinsam angehört, in den beiden Brüderheeren verbreitet werden. Über das Grab hinaus ist Beethoven mit seinen tapferen Landsleuten!

Ehre auch dem Andenken des wackeren Dichters der beiden Lieder, Friedelberg, den man noch weniger kennt als Max Schnecken-

burger. Gewisse Strophen geben so ganz die Gefühle wieder, die uns alle heute beseelen, daß ich sie hierhersetzen muß:

Wir streiten nicht für Ruhm und Sold,
Nur für des Friedens Glück,
Wir kehren, arm an fremdem Gold,
Zu unserm Herd zurück.
Da steh'n wir unverwandt
Für Haus und Hof und Land,
Mit Waffen in der Hand,
Und schlagen muthig drein,
Wie viel auch ihrer sein!

Und nun die Musik der Freiheitsjahre. Mit Recht nennt Wilhelm v. Lenz, ein Russe (!), wohl der begeistertste aller Beethoven-Biographen, die beiden 1811/12 entstandenen Symphonien (die siebente und die achte) und „Die Schlacht bei Vittoria" die „Militair-Trilogie" Beethovens. Beethoven, der Seher, fühlte die kommende Befreiung. Und wie unser Kaiser alle zusammenrief zum Bittgottesdienst, so ruft Beethoven, der Kaiser der Kunst, sein Volk herbei zu feierlicher Verehrung dessen, der die Schlachten lenkt. In diesem Sinne muß man die wunderherrliche Einleitung der siebenten Symphonie deuten. Ein Priester spricht hier zu denen, die sich ernst und vertrauensvoll um ihn geschart haben; er verhehlt ihnen nicht, daß Schweres ihrer harre, aber er kündet ihnen auch den Sieg der gerechten Sache und das Glück des erkämpften Friedens.

Immer näher rückt die Entscheidung. Zwei Lieder, gänzlich verschollen, spiegeln die Stimmung treulich wider: „Der Bardengeist" mit seinen fahlen Harmonien und seinem trauervollen Aeolsharfenklang und „Des Kriegers Abschied", voller Zuversicht und Vertrauen. Glücklicherweise hat die Klage des Bardengeistes: „Es war Teutonia" heute keine Bedeutung; denn noch nie hat sich das „es ist Teutonia" so gezeigt, wie jetzt. Die Worte des Kriegers aber:

Leb wohl, mein Liebchen! Ehr' und Pflicht
Ruft jetzt die deutschen Krieger;
Leb wohl, leb wohl und weine nicht,
Ich kehre heim als Sieger

mit ihrer fröhlichen Soldatenmelodie werden manchem Zagenden Mut eingeflößt haben.

Am 21. Juni 1813 wird die Schlacht bei Belle-Alliance geschlagen, und schon am 8. Dezember findet ihre musikalische Verherrlichung durch Beethoven statt. Im Wiener Universitätssaal bringt er die siebente Symphonie und die „Schlacht bei Vittoria" zur Aufführung. Dem Dirigenten entsprach das Orchester: in der ersten Violine spielten Spohr, Romberg und Schuppanzigh; der weltberühmte Dragonetti strich den Kontrabaß; Hummel und Meyerbeer schlugen die Pauken, Moscheles die Becken; Salieri wirkte als zweiter Kapellmeister der Musik hinter der Szene. Jubel und Beifall ohne Ende; das Konzert muß zweimal wiederholt werden. Der Angriff, die Schlacht, der Sieg — alles erschaute Beethovens geistiges Auge, alles vernahm sein inneres Ohr; und in Töne gegeben begeisterte es die Welt. Selbst der immer mäkelnde Zelter schreibt entzückt von der Berliner Aufführung des Werkes an Goethe.

Und nun beginnt Beethoven den Sieg und den Frieden zu feiern. Zunächst durch eine große Kantate für Chor und Orchester „Der glorreiche Augenblick", als Begrüßung der zum Wiener Kongreß versammelten Fürsten. Am 29. November 1814 kam sie, abermals im Verein mit der siebenten Symphonie, im Beisein aller Herrscher und einer zahllosen Volksmenge zur Aufführung. Der Anfangschor: „Europa steht" mit seinen wie aus Marmor gehauenen Akkorden entfesselte jubelnde Begeisterung. „Groß und ergreifend waren die Chöre: Wer muß die Hehre sein? und: Heil Vienna!" so berichtet die „Leipziger Allgemeine Musikerzeitung" von 1814.

Am 2. Dezember bereits mußte eine Wiederholung des Konzerts stattfinden. Schon vorher hatte der in förmlichen Begeisterungstaumel versetzte Tondichter, den die Menge auf Händen trug, den „Chor auf die verbündeten Fürsten", abermals mit großem Orchester, an einem Tage (30. September 1814) komponiert.

Noch 1815 zittert die ungeheure Erregung in zwei Werken nach.

Zunächst in der „Musik zu Friedrich Dunckers Drama: Leonore Prohaska", woraus namentlich ein feuriger Kriegerchor hervorgehoben sei. Der „Trauermarsch", das Schlußstück, ist eine gar seltsame, fast liebliche Instrumentation des berühmten Trauermarsches aus der As-Dur-Sonate. Nicht einen Helden, sondern eine Heldin gilt es zu feiern; und so schreitet der Zug „in gehender annehmlicher Bewegung"; Flöten und Klarinetten in hoher Tonlage führen die Melodie, als sängen sie das alte horazische Wort:

Dulce et decorum est pro patria mori.

Den ergreifenden Schluß der vaterländischen Tondichtungen Beethovens bildet der „Schlußgesang aus dem patriotischen Singspiel: Die Ehrenpforten", von F. Treitschke gedichtet, demselben, der die endgültige Fassung des Fidelio-Textes 1814 besorgt hatte. Wie ein Teil der Missa solemnis mutet uns dieses Hochamt an, dieses Opfer, welches der hehre Meister auf dem Altar seiner Vaterlandsliebe niederlegte. Es steht auch in der Grundtonart der hohen Messe (D-Dur). Ein Solosänger (Baß) übernimmt es, die wunderbaren, großen Ereignisse in demütigem Staunen noch einmal vorüberziehen zu lassen:

Zum Herrn hinauf drang unser Beten,
Er hörte, was die Völker flehten,
Und hat gehütet und gewacht.
Es ist vollbracht, es ist vollbracht!

Und in freudiger Andacht wiederholt der Chor die letzten Worte. Immer höher steigert sich die Empfindung des Vorsängers:

Im Raum von wenig bangen Tagen,
Das Werk, das keine Worte sagen,
Geschehen schon, eh' wir's gedacht,
Es ist vollbracht, es ist vollbracht!

Hoffen und beten wir, daß wir diesen Hochgesang Beethovens nicht erst 1916, sondern schon 1914 singen können! Das wäre eine Säkularfeier, wie sie herrlicher nicht erdacht werden kann.

7. Der deutsche Meister Louis Spohr.

Als der kunstsinnige Fürst von Lippe-Detmold im Jahre 1856 dem fünfundsiebzigjährigen Spohr für die ihm dedizierten Lieder (op. 154) in einem eigenhändigen Schreiben dankte, sprach er die bedeutsame Würdigung „seines echt deutschen Wirkens als Künstler und Mensch" aus[1]). Aus demselben echt deutschen Wesen ist auch die Äußerung Richard Wagners in seinem bekannten warmen Nachruf an Spohr zu erklären: „Er war ein ernster, redlicher Meister seiner Kunst; der Halt seines Lebens war: Glaube an seine Kunst, und seine tiefste Erquickung sproß aus der Kraft dieses Glaubens." Jedem, der es ernst meinte, trat er liebevoll und fördernd entgegen; nächst Liszt ist es Spohr gewesen, der dem aufgehenden Gestirne Wagners mit Verständnis und opferwilligem Eifer, abseits von dem heulenden Haufen der Widersacher, entgegenblickte. Man muß die diesbezüglichen Stellen in Spohrs Selbstbiographie (Bd. II, p. 271 ff.) nachlesen, um ihre Bedeutung für die damalige Zeit ganz ermessen zu können: „Insoweit glaube ich schon mit meinem Urtheil im klaren zu sein, daß ich Wagner unter den jetzigen dramatischen Komponisten für den begabtesten halte. Wenigstens ist sein Streben in diesem Werk[2]) dem Edlen zugewendet, und das besticht in jetziger Zeit, wo alles nur darauf ausgeht, Aufsehen zu erregen oder dem gemeinsten Ohrenkitzel zu fröhnen!"

Die Oberflächlichkeit der Franzosen war ihm ganz besonders verhaßt, und ihre oft bis zum Barocken gesteigerte Verständnislosigkeit für die Hoheit deutscher Musik gibt ihm in seinen „Vier Briefen an einen Freund" (aus Paris 1820—1821) zu ähnlichen Worten Anlaß, wie sie Wagner, allerdings mit weit kräftigeren Keulenschlägen der Ironie, gelegentlich der Pariser Freischütz-Aufführung, sprach. Bei Spohrs Bericht handelt es sich um

[1]) Louis Spohrs Selbstbiographie. 2 Bände. Kassel und Göttingen 1860—1861.
[2]) Der fliegende Holländer. — Der Brief stammt aus dem Jahre 1843.

die geradezu kosakenhafte Verstümmelung der Zauberflöte in der großen Oper:

Man gab „Les mystères d'Isis". Nur zu gerecht sind die Klagen der Verehrer Mozarts über die Umgestaltung der herrlichen Zauberflöte in dieses Machwerk... Es ist nichts unangetastet geblieben, als die Ouvertüre; alles Uebrige ist durcheinander geworfen, verändert und verstümmelt. Die Oper fängt mit dem Schlußchor der Zauberflöte an; dann folgt der Marsch aus Titus, dann bald dieses, bald jenes Bruchstück aus anderen Mozartschen Opern, sogar auch ein Stückchen einer Haydnschen Symphonie, dazwischen dann Recitative von des Herrn Lachnith eigener Fabrik. Arger aber als dieses ist es, daß die Bearbeiter vielen freundlichen, selbst komischen Stellen ernsten Text untergelegt haben, wodurch die Musik dieser Stellen nun zur Parodie des Textes und der Situation wird. So singt z. B. hier die Papagena die charakteristische Arie des Mohrs, und das liebliche Terzett der drei Knaben wird von den drei Damen gesungen.

„Le mystères d'Isis" — Die Zauberflöte — und „Robin des bois" — Der Freischütz — sind auf dem Gebiete der Kunst ähnliche Heldentaten der Franzosen wie ihre neuerliche „Besitzergreifung" von Elsaß-Lothringen.

Weiter schreibt Spohr aus Paris:

Man hört in den hiesigen Musikgesellschaften selten oder nie ein ernstes, gediegenes Musikstück, etwa ein Quartett oder Quintett von unsern großen Meistern; jeder reitet nur sein Paradepferd vor; da giebt es nichts, als airs variés, rondos favoris, nocturnes und dergleichen Bagatellen mehr, und von den Sängern Romanzen und kleine Duette, und wenn dies Alles auch noch so incorrekt und fade ist, es verfehlt seine Wirkung nie, wenn es nur recht glatt und süß vorgetragen wird. Arm an solchen niedlichen Kleinigkeiten, bin ich mit meiner ernsten, deutschen Musik übel daran und habe in solchen Musikgesellschaften nicht selten das Gefühl eines Menschen, der zu Leuten spricht, die seine Sprache nicht verstehen... Man erröthet, von solchen Kennern gelobt zu werden... Man braucht nicht lange hier zu sein, um der schon öfter ausgesprochenen Meinung beizutreten, daß die Franzosen ein unmusikalisches Volk sind... Die lächerliche Eitelkeit der Pariser äußert sich auch in ihren Gesprächen; spielt dieser oder jener ihrer Künstler etwas, so fragen sie gleich: „Nun, haben Sie in Deutschland wohl etwas Aehnliches aufzuweisen?" Oder stellen sie einen ihrer ausgezeichneten Künstler dem Fremden vor, so nennen sie ihn nicht etwa den ersten von Paris, sondern gleich den ersten der Welt, obgleich keine Nation das, was das Ausland Vorzügliches besitzt, weniger kennt als sie in ihrer für ihre Eitelkeit so glücklichen Unwissenheit.

Sein Deutschtum betont Spohr in gerechtem Stolz, wo er es nur kann. Seinen Symphonien gibt er deutsche Namen (Die Weihe der Töne, Irdisches und Göttliches im Menschenleben); die „historische Symphonie im Stil und Geschmack vier verschiedener Zeitabschnitte" gilt nur deutschen Meistern (Händel, Haydn, Mozart, Beethoven usw.). Fast alle seine Liedersammlungen tragen die ausdrückliche Bezeichnung „Deutsche Lieder". Und gerade die spezifisch deutsche Färbung seiner Tondichtungen, „eine Art exklusiv nationaler Empfindungsweise" (Mendel-Reißmann) ist der Hauptgrund für die Unbeliebtheit der Spohrschen Kompositionen in fremden Ländern, vor allem in Frankreich. Die Engländer zählen ja, als gänzlich verständnislos für Musik, überhaupt nicht mit.

Daß Spohr in seinen Werken zwei Haupttugenden des deutschen Volkes, den Kriegsmut und die Vaterlandsliebe, zu verschiedenen Malen mit Begeisterung gefeiert hat, wird uns nach dem Gesagten nicht weiter wundernehmen können. Aber diese Tonstücke sind fast alle so gut wie völlig vergessen, teilweise unsrer Zeit sogar ganz unbekannt geblieben. Daß sie zeitgemäß sind, wird aus dem Folgenden deutlich hervorgehen. Wir besprechen sie in chronologischer Reihenfolge und stehen nicht an, die Kriegsgesänge aus „Jessonda", wenn sie in der Oper auch von Portugiesen gesungen werden, als echt deutsche Werke zu bezeichnen.

1. Das befreyte Deutschland (1814).

Eine Säkularerinnerung!

Unter den Handschriftenschätzen der Königlichen Musiksammlung in Berlin finden sich zwei Bände ehrwürdigen Aussehens mit folgendem Titel:

Das befreyte Deutschland.
Kantate von Caroline Pichler
in Musik gesetzt von Louis Spohr.
Wien im Winter 1814.

Der erste Band, die 1. Abteilung enthaltend, umfaßt 189, der zweite (2. Abteilung) 110 Seiten. Das Werk ist (bis auf eine Arie) niemals gedruckt worden; eine ebenfalls in der Musiksammlung befindliche Kopie dürfte die einzige Vervielfältigung desselben darstellen. Es verlohnt sich, die zur Zeit des Wiener Kongresses entstandene Tondichtung, die musikalisch weit über das Niveau der zahllosen Gelegenheitskompositionen hinausragt, etwas näher zu betrachten. Spohr selbst erzählt[1]):

Unterdessen war die große Völkerschlacht bei Leipzig geschlagen. Die verbündeten Heere hatten den Rhein überschritten, und man hoffte, sie bald in Paris einziehen zu sehen. In Wien wurden zur Feier dieses Einzuges, sowie für die Rückkehr des Kaisers und seines siegreichen Heeres, große Festlichkeiten vorbereitet. Sämmtliche Theater ließen Festspiele dichten und komponiren, und die kürzlich errichtete „Gesellschaft der Musikfreunde" machte Anstalten zu einer kolossalen Aufführung des „Samson" von Händel in der kaiserlichen Reitschule. Andere Gesellschaften unternahmen Aehnliches. So kam auch Herr von Tost auf die Idee, eine große Musik-Aufführung bei der Rückkehr des Kaisers zu veranstalten und befragte mich, ob ich ihm dazu eine Kantate schreiben wolle, deren Inhalt die Befreiung Deutschlands sein müsse. Ich sagte gern zu, bemerkte jedoch, daß dieser Stoff an sich dem Komponisten nur wenig dankbare Momente darbieten werde, und ihn deshalb ein guter Dichter bearbeiten müsse, um solche zu schaffen.

„O, daran soll es nicht fehlen", war die Antwort. „Ich gehe sogleich zur Frau von Pichler und zweifle nicht, daß sie es übernehmen wird, Ihnen den Text zu liefern!" Und so geschah es auch. Ich besprach mich mit der Dichterin über Inhalt und Form, und sie lieferte mir dann ein Textbuch, das im reichen Wechsel häuslicher und kriegerischer Scenen sehr günstige Momente für Komposition darbot.

Ich machte mich sogleich an die Arbeit und beendete diese Kantate, die zwei Stunden dauert, in drittehalb Monaten, von Januar bis Mitte März 1814.

Es ging mir mit dieser Kantate wie mit dem „Faust". Auch sie kam erst zur Aufführung, als ich Wien schon längst verlassen hatte. Ich hörte sie zuerst beim Musikfeste in Frankenhausen, am Jahrestage der Leipziger Schlacht, im Jahre 1815.

Wie mir, so ging es auch Beethoven mit einer ähnlichen Festarbeit: sie kam damals ebenfalls nicht zur Aufführung. Sie hieß „Der glorreiche Augenblick" und wurde später mit verändertem Texte bei Haslinger in Wien gestochen.

„Gut", wie ihn Spohr sich gewünscht hatte, ist der Dichter nun nicht gewesen; die brave Dame ist viel zu wortreich mit ihren langen Rezitativen, und ihre Arien enthalten auch fast nur Kla-

[1]) a. a. O. Bd. I, p. 195 f.

gen, Not und Jammer. Um so höher ist das Verdienst Spohrs anzuschlagen, daß er diesen Worten eine teilweise wundervolle Musik verlieh. Die Liebe zum Vaterlande war es, die ihm die Feder führte; und gleich die herrliche Ouvertüre, die, voller Geist und Leben, eine treffende Schilderung der Dinge, die da kommen sollen, enthält, stellt sich als ein schön abgerundetes Ganzes dar. Befreit von den Fesseln des Textes, konnte sich der Tondichter hierbei in seinem ureigensten Reiche bewegen.
Die „handelnden" Personen der Kantate sind:

Die Jungfrau, Die Frau: Sopran;

Der Jüngling: Tenor;

Der Mann, Der Greis: Baß;

Chöre des deutschen Volkes, des französischen und russischen Heeres.

Der Monotonie und Langeweile der Pichlerschen Rezitative versuchte Spohr dadurch abzuhelfen, daß er sie alle vom ganzen Orchester begleiten läßt.

Der erste Chor der deutschen Völker, ein Weheruf aus der Knechtschaft, mit abwechselnden Solis, ist geeignet, Grausen und Schrecken zu erregen. Überreich an Melodie und Harmonie ist das Terzett Nr. 3 (Das Mädchen, Der Jüngling, Der Mann). Die Baßarie des Greises: „Du schöner Stern! Seltsamer Fremdling" ist durch seltsame Instrumentierung ebenso eigentümlich wie der Stern, den sie besingt. Den Höhepunkt des Ganzen aber bildet unstreitig der Schluß der ersten Abteilung. Zunächst ein Doppelchor des französischen und russischen Heeres, mit doppeltem Orchester. Anfangs entfernt sich der Chor der fliehenden Franzosen immer weiter, worauf der Chor der verfolgenden Russen, zunächst auch in der Entfernung, alle Stimmen unisono und bloß von Militärinstrumenten begleitet, leise, aber immer stärker, und endlich im stärksten Fortissimo mit dem ganzen Orchester (Trompeten, Posaunen, Pauken) sich hören läßt. Die Teilung des Orchesters ist von wohlberechneter Wirkung, ebenso der Gesang des verfolgen-

den russischen Heeres, der sich schließlich auch im leisesten Pianissimo verliert. Den Schluß bildet der Chor der Deutschen, der in ergreifendem Gebete endigt. Spohr selbst sagt darüber, gelegentlich der ersten Aufführung des Werkes beim Musikfest in Frankenhausen 1815[1]):

Ich machte von neuem die Erfahrung, daß in einem großen Raume und bei starker Besetzung die einfachsten Sachen, wenn sie anders in einem edlen, würdevollen Stile geschrieben sind, die größte Wirkung hervorbringen, daß dagegen reiche Figuren in der Instrumentirung und schnell wechselnde Harmonienfolgen dort nicht an ihrem Platze sind.

Daß nach diesem wirkungsvollen Stücke auch die zweite Abteilung tiefes Interesse einzuflößen vermag, ist ein vollgültiger Beweis für den Ernst, mit dem Spohr arbeitete, und der reichen Erfindungskraft, die in ihm lebte. So ist namentlich die Tenorarie des Jünglings: „Horch! Horch! Hörst du die Adler rauschen?" mit ihrer abwechselnden Begleitung durch den Streicherchor und die Blasinstrumente von Begeisterung durchglüht, während ein Quartett (2 Soprane und 2 Bässe) ein wahrhaft süßes Adagio darstellt, in dessen Ensemble besonders die klagende erste Stimme rührend verwebt ist. Es folgen in bunter Reihe ein Schlachtgemälde mit kunstverständig eingeschalteten Rezitativen und vorzüglicher Instrumentation, ein Siegesgesang der verbündeten Heere (Tempo di Marcia), strophenmäßig behandelt, einfach, natürlich, ungekünstelt. Ein zeitgenössischer Bericht meldet, daß der plötzlich hereinbrechende Ausruf der beiden Frauen: „O Dank dir, großer Gott!" mit seinen langen Choralnoten, ohne jede Begleitung, viele bis zu Tränen gerührt habe. Das sanfte Klagelied des Mädchens: „Er war so gut, er war so bieder", worin sie den Verlust des Freundes betrauert, schließt sich den anderen innigen Gesängen würdigst an. Der imposante Schlußchor, mit dem ausdrucksvollen Zwischenquartett, enthält eine kräftige, klare Fuge.

Nach Frankenhausen wurde das Werk noch dreimal — in Frankfurt a. M. und Wien 1818, in Nordhausen 1829 — mit

[1]) a. a. O. Bd. I, p. 224.

größtem Erfolge aufgeführt. Seitdem ruhen die geschriebenen Partituren unbenutzt. Wird die jetzige Zeit sie zu neuem Leben erwecken können?

2. Jessonda (1823).

Diese bekannteste und noch nicht ganz vergessene der Spohrschen Opern enthält verschiedene soldatische Gesänge und Aufzüge, nämlich:

a) den Soldatenchor: „Kein Sang und Klang auf dieser Welt", frisch und feurig daherbrausend;

b) einen Kriegsmarsch, wie der Chor im kriegerischen D-Dur;

c) den Soldatenchor: „Herrlich ist es, ruhmbekränzet", ein ganz wundervolles Stück von echt Spohrscher Melodienfülle;

d) den Waffentanz mit begleitendem Männerchor, instrumental reich ausgestattet;

e) das Kriegslied: „Auf! und laßt die Fahnen fliegen!" für drei Männerstimmen, seines hinreißenden Schwunges halber auch für Männerchor bearbeitet, mehrfach leitmotivisch wiederkehrend.

3. Gebet vor der Schlacht (1826).

Der Wert dieses nur 18 Takte umfassenden Strophenliedes: „Barmherziger und gnäd'ger Gott!" hat im Jahre 1894 zu einer Neuausgabe mit neugedichtetem Texte geführt. Ein weihevoller, ergreifender Gesang für fünf Männerstimmen (drei Tenöre und zwei Bässe) a cappella. Ursprünglich gehört er dem 1826 anonym erschienenen Trauerspiel „Der Sturm von Missolunghi von einem Freunde der heldenmüthigen Griechen" an; das Stück trägt die Widmung: „Sr. Majestät, Ludwig, dem Hochseligen, König von Bayern, dem erhabenen Beschützer bedrängter Unschuld und Gerechtigkeit."

4. Schill (1841).

Zur Einweihung des Schillschen Invalidenhauses in Braunschweig im Jahre 1841 schrieb Spohr den vierstimmigen Männerchor „Schill" mit Begleitung von Militärmusik. Nach kriegerischen Fanfarenrufen beginnen die Stimmen den Heldensang, dessen teilweise trauernde Worte durch kriegerisch-erhebende Klänge verdeckt werden. Die beiden ersten Strophen des ungemein wirkungsvollen Stückes gleichen einander, die dritte (kürzeste) bringt eine neue Melodie. Die Begleitung ist durchaus selbständig und reich gestaltet. Da der Chor, zunächst von der Kasseler Liedertafel zu wohltätigem Zwecke öffentlich vorgetragen, mit allgemeinem Beifall aufgenommen wurde, so stiftete ihn der Meister zur „Kollektion kleiner Kompositionen für die Mozartstiftung". Später erschien er als Sonderdruck mit vierhändiger Klavierbegleitung bei Breitkopf & Härtel. Der Dichter ist unbekannt.

5. Altdeutsches Soldatenlied (1844).

Mit diesem prachtvollen Liede beginnt Spohrs letzte und merkwürdigste Oper „Die Kreuzfahrer". Von jeher hat man dieses Werk als einen Vorläufer der Wagnerschen Worttondramen erkannt, indem es uns ganz abweichend von der bisher gebräuchlichen Form sowie vom Stil seiner eigenen früheren Opernmusik gleichsam als musikalisches Drama, ohne unnötige Textwiederholungen und Ausschmückungen, entgegentritt. „Meine Musik strebt nur die Situation ganz wiederzugeben und verschmähet allen Flitterstaat der neuern Opernmusik, als Koloraturen, Instrumenten-Solis und Lärmeffekte[1])." Der große und bedeutende Fortschritt zeigt sich in dem Ringen nach Charakteristik, nach der engsten Verbindung von Wort und Ton, so daß der Ton gleichsam zum Worte wird und dadurch in die Tiefe des Gemüts dringt. Die Oper ist das Produkt tiefen Denkens im gereiften Alter; ein Vergleich

[1]) a. a. O. Bd. II, p. 290.

mit Glucks Dramen und Goethes Faust liegt ziemlich nahe und trifft auch den Kernpunkt.

Es handelt sich um eine Textvariante eines der schönsten und ergreifendsten mittelalterlichsten Soldatenlieder aus der Zeit des Meistergesanges:

Ich sag' ohn' Spott:
Kein sel'ger Tod
Ist in der Welt,
Als so man fällt
Auf grüner Heid'
Ohn' Klag' und Leid.
Mit Trommelklang
Und Pfeifensang
Wird man begraben;
Muß davon haben
Unsterblichen Preis,
Wenn im Kampfe heiß
Man gefallen wäre
Zu Gottes Ehre.

Ein herbes Lied, dessen finstere, düstere Töne dem Ganzen einen unsäglich erschütternden Charakter verleihen. Wilde Lust, Schauer des Todes und höchste Ruhmesverklärung in seltsamem Wechsel. Der Gesang verdiente weiteste Verbreitung als Kunstlied; die B-Moll-Tonart, die großartige Orchesterbegleitung, der wechselnde Rhythmus ($^3/_4$, $^9/_8$) —alles vereint sich, um den Zuhörern den Ernst des heiligen Streites vor die Seele zu führen.

6. Mein Heimathland (1848).

Eine sinnigere Gabe in das „Album zum Besten des Frauenvereins zur Erwerbung eines Kriegsfahrzeuges" als das Duett „Mein Heimathland" konnte kaum dargebracht werden. Über das seltsame Schicksal der Beiträge dieses Albums möge das Nähere in dem Aufsatz „Soldaten, Krieg und Vaterland bei Robert Schumann"[1]) nachgelesen werden; mit den übrigen daselbst veröffentlichten Gesängen teilt auch der Spohrsche das Schicksal,

[1]) Nr. 16 dieser Sammlung.

daß sein Druck völlig unbekannt geblieben ist. Die Bemerkung Schletterers (Zweistimmige Lieder, Heft 3. Musikalische Jugendbibliothek, Breitkopf & Härtel, 1880): „bisher ungedruckt" ist also falsch. — In schlichten, einfachen Worten preist der unbekannte Dichter sein Heimatland, das natürlich nur Deutschland sein kann, und der Meister Spohr hat innige Töne für diese Worte gefunden. Von den drei Strophen gleichen sich die erste und dritte, während die zweite sinnige Veränderungen und schöne Modulationen aufweist.

Auch sei noch erwähnt, daß Spohr bei dem 1848 entstandenen Sextett für 2 Violinen, 2 Bratschen und 2 Celli in seinem Kompositionsverzeichnis bemerkte: „Geschrieben im März und April zur Zeit der glorreichen Wiedererweckung der Freiheit, Einheit und Größe Deutschlands." Zu diesem Werke bemerkt der Vollender der Selbstbiographie[1]):

„Und diese Komposition, so reich an lebensfrischen Melodien, an wahrhaft ätherischem Wohlklang, wie kaum irgend ein anderes Werk von Spohr, gibt ein redendes Zeugniß für den Zustand seines Innern, indem sie, über die Stürme der Gegenwart sich freudig erhebend, nur Friede, Hoffnung und reinste Harmonie verkündet, so wie er diese schon im Geiste aus kurzen Kämpfen emporblühen sah."

[1]) a. a. O. II, S. 325.

8. Webers patriotische Werke vor und nach dem Jahre 1814.

Nebst dem Erstdruck dreier Vaterlandsgesänge Webers und einer humoristischen Coda: Was Weber 1826 in England bezweckte.

Jedermann weiß, daß das Jahr 1814 die vielleicht bedeutendsten vaterländischen Gesänge, die wir besitzen, gezeitigt hat. Es sind die beiden Hefte der Weberschen „Leyer und Schwert"-Lieder[1]), die ich Fichtes „Reden an die deutsche Nation" zur Seite stellen möchte. Wenn wir in dieser furchtbaren Zeit, die von jedem Haus, jeder Familie Opfer fordert, überhaupt Trost finden können, so vermögen ihn die wundersam eindringlichen und begeisterten Worte eines Mannes, der in der Zeit tiefster Erniedrigung fest an die Unzerstörbarkeit deutschen Wesens glaubte, und die Töne des „Gebets während der Schlacht", die die Seele in ihren innersten Tiefen erschüttern, zu spenden; denn sie lehren uns, daß vor einem Jahrhundert die edelsten Söhne unseres Volkes ebenso Schweres, vielleicht noch Schwereres ertragen mußten und zu ertragen verstanden.

Solche Werke, die wie die Bibel von jedem gekannt sein müßten, vom künstlerischen Standpunkte aus beleuchten zu wollen, wäre überflüssig. Wohl aber sollen sie uns anspornen, tiefer in das Leben und Fühlen des Künstlers einzudringen, um etwaige gleichartige, aber weniger bekannte ans Licht zu ziehen. Bei Weber ist die Ausbeute so groß, wie bei fast allen unseren klassischen Meistern. Keiner von ihnen, die die großen Jahre des Freiheits- und des Französischen Krieges miterleben durften, hat gesäumt, dem Volke, das sie liebten, das Beste ihrer Kunst zu geben. Nicht alles aber ist so lebendig erhalten geblieben, wie es wünschenswert und er-

[1]) Der das dritte Heft bildende Gesang: „Bei der Musik des Prinzen Louis Ferdinand" ist kein patriotisches Lied im Sinne der anderen, sondern eine Leichenphantasie rhapsodischer Art und auch erst 1816 komponiert (vgl. den Einleitungsaufsatz).

forderlich wäre. Es neu zu beleben, ist in solchen Zeiten nicht literarische Totengräberei, sondern Pflicht und Schuldigkeit; da bei uns Deutschen das Gefühl für das Schöne und Edle ungemindert fortglüht, da wir im Bewußtsein unserer gerechten, heiligen Sache uns nicht in die niederen Sphären unserer Feinde zu begeben brauchen, so können wir uns erneut an dem Vergangenen erbauen und aufrichten.

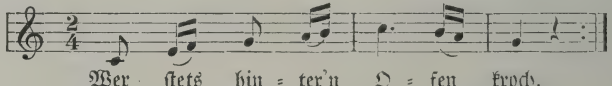
Bei Carl Maria von Weber aber erblüht uns noch eine höchst freudige Überraschung. Die alte Weisheit, daß jeder Krieg bei allem Jammer, den er über die Menschen bringt, doch auch immer Gutes für sie mit sich führt, gewinnt für das, was wir über Weber zu sagen haben, eine ganz besondere Bedeutung. Die eingehende Beschäftigung mit den einschlägigen Werken führte mich nämlich zu der gewiß bedeutsamen Entdeckung, daß nicht weniger wie drei herrliche Vaterlandsgesänge des Meisters noch niemals im Druck erschienen und dadurch gänzlich unbekannt geblieben sind. Sie endlich heute nach hundert Jahren zum Gemeingut des deutschen Volkes, dem sie allein gehören, zu machen, ist eine heilige patriotische Pflicht.

A. Unbekannt gebliebene, bereits gedruckte Werke.

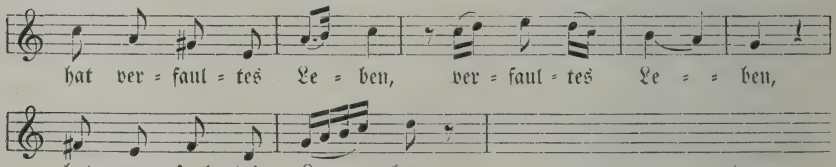
Es ist eigentlich beschämend, bei der Besprechung dieser Gruppe mit der Erwähnung einer Tondichtung beginnen zu müssen, die von Rechts wegen allgemein bekannt sein müßte. Sie zu erläutern, erübrigt sich schon darum, weil dies Weber selbst ausführlich getan hat. Es ist die große Kantate „Kampf und Sieg", komponiert „zur Feier der Vernichtung des Feindes im Juni 1815 bei Belle-Alliance und Waterloo". Max Maria von Weber entwirft in dem bekannten Lebensbilde seines Vaters (Bd. II, S. 483 ff.) sehr anschaulich die äußeren Verhältnisse, die den Meister zu seiner Schöpfung veranlaßten. Weber weilte in München, als die Siegesnachricht eintraf; fortgerissen von dem allgemeinen Jubel, von heißem Dank gegen Gott erfüllt, keimte in ihm sofort der Gedanke, das weltbewegende Ereignis in Tönen zu verherrlichen. In der

Zeit vom 22. Oktober bis zum 11. Dezember wurde die Kantate vollendet. Möge das Nähere in den Gesammelten Schriften nachgelesen werden[1]); mögen aber auch die, denen nach dem Sieg, den uns Gottes Gnade ja sicher geben wird, die Veranstaltung vaterländischer Kunstdarbietungen obliegt, nicht gegen das Jahr 1870 zurückstehen, in dem das Werk eine glorreiche Auferstehung feierte.

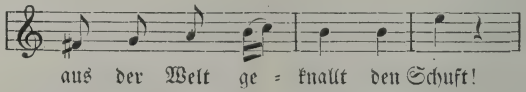
Kurz vorher — am 10. und 12. Oktober 1815 — waren zwei Lieder zu dem patriotischen Festspiel von F. W. Gubitz: „Lieb und Versöhnen oder die Schlacht bei Leipzig" entstanden, deren gänzliches Verschollensein durch nichts gerechtfertigt ist. Zunächst ein Bariton-Lied mit dreistimmigem Männerchor: „Wer stets hinter'n Ofen kroch". Nach einem äußerst kecken und fröhlichen Vorspiel von 24 Takten beginnt dieses herausfordernde Spottlied derart, daß die beiden ersten Verszeilen vom Unisono begleitet und dann durch höhnische, spitzige Zwischenspiele begleitet werden; die absichtlich lange Wortdehnung im zweiten Takt:



persifliert aufs köstlichste die Drückeberger. Im übrigen wird man auch in der Wildheit einiger Stellen, wie:



oder:



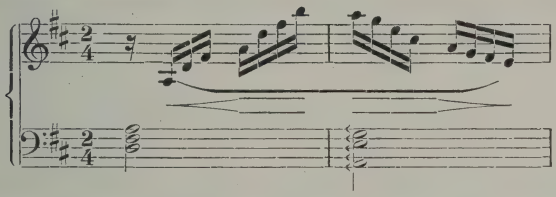
[1]) „Sämtliche Schriften von Carl Maria von Weber." Kritische Ausgabe von Georg Kaiser. Schuster & Loeffler, Berlin und Leipzig, S. 199 ff.

den späteren Schöpfer von „Hier im ird'schen Jammertal" nicht verkennen. Nachdem gegen den Schluß hin bereits das Thema des Vorspiels pianissimo angedeutet war, nimmt der 15 Takte umfassende Chor:

Schlagt und wagt und lebt euch satt,
Eh' euch Staub zur Beute hat!

dieses vollständig, sehr laut und übermütig, in Anspruch.

Tief und innig tritt uns das zweite Lied: „Wie wir voll Gluth uns hier zusammenfinden" entgegen. Obwohl neben der Tempobezeichnung „Allegro moderato" noch der deutsche Zusatz „Fest und kräftig" gegeben ist, darf doch der Anfang, um das Allmähliche des heiligen Erglühens kundzutun, nicht mit voller Stimme gesungen werden. Darauf deutet die fast feierliche Musik der beiden Einleitungstakte:



die in sanftem Anschwellen und leisem Zurücksinken die gehobene Stimmung der Textworte schön vorbereitet. Letztere sind so zeitgemäß, daß ich wenigstens die erste der drei Strophen hierher setzen möchte:

Wie wir voll Gluth uns hier zusammenfinden,
Sei Deutschland auch von Einigkeit durchflammt!
Uns können Fried' und Freiheit nicht entschwinden,
Ist treu sich, was aus einem Blute stammt.
So werden Deutsche sich zum eignen Walle,
Sind einig sie, stehn Deutsche über alle!

Beide Lieder waren mit Orchesterbegleitung in der Berliner Vereinsbuchhandlung zirka 1838 erschienen; in der vorzüglichen Gesamtausgabe der Weberschen Gesänge von Jähns (Berlin, Schlesinger) sind sie im Klavierauszug als Nr. 93 und 94 enthalten.

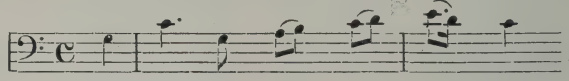
Ob Weber für das Festspiel auch eine Ouvertüre geschrieben hat, ist nicht mit Sicherheit festzustellen.

Eine weitere köstliche Gabe ist das „Freiheitslied" für vierstimmigen Männerchor vom Jahre 1819. Der leider nicht zu ermittelnde Textdichter hat in leicht humorvoll gefärbten Worten ein altbekanntes Kirchenlied nachgeahmt:

Ein Kind ist uns geboren,
Eine Tochter hoch erkoren,
Von auserlesenen Gaben,
Ein Mägdlein gleich einem Knaben,
Und wißt ihr, wie es heißt,
Dies Kind von erlauchtem Geist?
Freiheit wird es genannt,
Freiheit durchs ganze Land!

Es ist geboren in Sachsen,
Bei Belle-Alliance erwachsen,
Muß aber noch größer werden,
Ein Riesenbild auf Erden.
Sechs Jahre zählt's jetzund,
Wann schlägt seine Sterbestund'?
Freiheit ja jung und roth,
Freiheit kennt keinen Tod!

Der launige Grundton ist von Weber ganz ausgezeichnet getroffen. Ein Baßsolo spricht jede Zeile zunächst vor, der Chor wiederholt sogleich im Fortissimo. Wer wird bei:



nicht unwillkürlich an Hans Sachs erinnert?

Von fröhlicher Lust schäumt das „Husarenlied" (1821) über, mit dem vorigen und vier andern als op. 68 vor langer Zeit erschienen. Was in den zehn Strophen da alles zum Lobe dieser Truppe gesagt wird, z. B.:

Ja steht die Welt nach tausend Jahren,
So leben sicher noch Husaren

oder:

Man könnte sich Kanonen sparen,
Vermehrte man hübsch die Husaren

oder:

Die allerstärksten Trinker waren
Die immer durstigen Husaren

endlich gar:

Die besten Ehemänner waren
Seit Olims Zeiten die Husaren

dürfte allerdings nur cum grano salis (speziell der Kanonenvers) gelten, indessen wird man es in Anbetracht der überaus reizenden und fortreißenden Melodie mit den Textworten nicht allzu genau nehmen und über einige zu gewagte Behauptungen ein Auge zudrücken.

Ob „Der fröhliche Soldat", den Weber 1825 nach einer schottischen Nationalmelodie komponierte, unter den heutigen Verhältnissen noch als „vaterländisches Werk" zu betrachten ist, wird man bestreiten können, da ja auch die Vertreter der Kunst und Wissenschaft in diesem Weltkriege so leidenschaftlich Partei ergriffen haben. Der von Theodor Hell gedichtete deutsche Text mit dem die Stimmung bezeichnenden Kehrreim:

Denn lust'ge Soldaten sind immer dabei,
Ob das Schätzchen der Feind, ob's der Teufel selbst sei

und die in der „Coda" verzeichneten Äußerungen des Meisters über England berechtigen uns zu der Annahme, daß auch für dieses Werk Wagners Ausspruch: „Nie hat ein deutscherer Musiker gelebt als du!" seine volle Geltung hat.

B. Ein paar Worte über die bisher ungedruckten Werke[1]).

Sie sollen selbst für sich sprechen und können es ohne Furcht. Alle zeichnen die gleichen Vorzüge aus, die die „Leyer und Schwert"-Lieder so berühmt gemacht haben: Feierlichkeit in großen, ernsten Zügen das erste; heitere, frische Kampflust die beiden andern. Daß sie bis heute verborgen bleiben konnten, ist eigentlich unverständlich. In der berühmten Jähnsschen Weber-Sammlung der Königlichen Bibliothek zu Berlin, die mir die Veröffentlichung auch gütigst gestattete, sind sie enthalten; das erste auf einem ganz vergilbten, sehr brüchigen Blatt von Webers eigener Hand geschrieben, das zweite und dritte in Abschrift von Jähns aus den sechziger Jahren des vorigen Jahrhunderts. Was zu sagen ist, betrifft lediglich das Historische.

[1]) Siehe die Musikbeilage.

1. Kriegseid. Die Dichtung stammt von Heinrich Joseph von Collin und ist in dessen „Liedern österreichischer Wehrmänner" (Wien 1809; Sämtliche Werke, Wien 1812—1814, Bd. V, S. 268—270) enthalten. Von Webers Hand sind nur die Überschrift „Kriegseid von Collin" und die Noten; der Text ist von fremder Hand. Auf der Rückseite des Blattes steht in Webers Handschrift: „S. Wohlgeboren Herrn Prediger Mann Jeru [?] [salemer?] Straße Nr. 42, Apotheke." Es ist nur die erste der sechs Strophen niedergeschrieben; die Begleitung des durchweg unisonen, für die Soldatenkehlen also durchaus geeigneten Chors besteht aus zwei Trompeten, drei Hörnern, Fagott und Baßposaune. Der Klavierauszug (in Abschrift ebenfalls in Jähns' Sammlung) stammt wahrscheinlich vom Meister selbst. Webers Tagebuch berichtet:

(Berlin 1812.) 19. Aug. Lied von Collin: Kriegseid comp. D-Dur für die Brandenburgische Brigade und ihren Prediger Dr: Mann, unter dem Namen Werden bekannt als Schriftsteller.

23. Aug. Lied fürs Militär instrumentirt und expedirt[1]).

26. Aug. Nach Tisch von $^1/_2$3 bis 5 Uhr bei dem Hauptmann der Kaserne am Oranienburger Thor gewesen. Die Soldaten sangen ihre Lieder, und endlich wurde auch meines, der Kriegseid versucht; ging über Erwarten gut und rührte den Prediger Mann und den Hauptmann zu Thränen.

2. Reiterlied. Text von Dr. Emil Reiniger. Das Tagebuch notiert:

(1825.) 19. Febr. Reiterlied componirt. 23. Februar. An Dr. Reiniger geschrieben nebst Soldatenlied.

Die Ähnlichkeit mit „Lützows wilder Jagd" ist für jedermann deutlich erkennbar.

3. Schützenweihe. Aus dem Tagebuch:

(1825.) 20. Juni. Schützenweihe. Lied für vier Männerstimmen notirt.

Jähns gibt zu seiner Abschrift die Bemerkung: „Soll gedruckt sein in dem Werke: Melodien zu dem von Dr. Carl Weitershausen herausgegebenen Liederbuche für deutsche Krieger und deutsches Volk. Darmstadt 1837. Ich habe es in des Verlegers Jonghaus

[1]) Die ursprünglich gewählte Tonart wurde durch das feierliche Es-Dur ersetzt.

Exemplar nicht auffinden können." Wenn man sich nun auch auf die Sorgfalt und Genauigkeit des Forschers unbedingt verlassen kann, nahm ich doch Gelegenheit, das seltene Büchlein selbst noch einmal durchzusehen. Von der „Schützenweihe" keine Spur; von Weberschen Kompositionen bringt es den Jägerchor aus dem „Freischütz" mit der Textveränderung: „Auf, Jäger und Schützen", das Lützow-Lied in einer ungemein geschmacklosen Umdichtung: „Auf, muthige Katten[1]), wohl auf zum Streit", und endlich das bekannte Volkslied: „Mein Schätzerl ist hübsch". Der Text der „Schützenweihe" stammt von dem Königlich Sächsischen Oberstleutnant A. Oertel. Die Autographen von Nr. 2 und 3 sind verschollen; Jähns nahm aus einer im Besitze des Musikalienhändlers Brauer in Dresden befindlichen Abschrift die seinige.

C. Was Weber 1826 in England bezweckte.

Nicht trauert mehr die deutsche Mutter Erde
Um den geliebten, weit entrückten Sohn;
Nicht blickt sie mehr mit sehnender Gebärde
Hin über's Meer zum fernen Albion: —
Auf's Neu' nahm sie ihn auf in ihren Schooß,
Den einst sie aussandt', edel, mild und groß.

So sang Richard Wagner, als er nach unsäglichen Bemühungen erreicht hatte, daß Webers Gebeine aus London nach Deutschland überführt wurden. Als ob er geahnt hätte, daß selbst ein toter deutscher Tondichter es bei einem Volke, das seinem religiösen und künstlerischen Bedürfnis „durch Aufsetzen der Halleluja-Perücke von Händel" genugzutun glaubt, nicht aushalten könnte. Was aber hat denn nun eigentlich unsern Weber nach dem Lande der Krämer geführt? Darüber ist man sich bis jetzt noch gar nicht recht klar geworden. Doch etwa nicht die Sehnsucht, vor der größten Musikbanausenversammlung der ganzen Welt seinen lieblichen „Oberon" zum erstenmal erklingen zu lassen? Da hätte

[1]) In dem nachlässigen und undeutlichen Drucke steht „Kalten", was selbst mit " (Kälten) ganz sinnlos wäre.

er ja Perlen vor die Säue werfen müssen. O nein. Die Briefe an seine Frau[1]) belehren uns eines Besseren.

Geld und abermals Geld wollte er sich von ihnen holen.

„Weßhalb bin ich hier, als um Geld zu machen? Das ist jetzt mein empfindlicher Fleck; vorher war er es nie." (S. 180/181.)

„Und was ich hier noch arbeite, kann ich nach Bequemlichkeit thun und — ist für Geld, Geld, Geld! Das ist jetzt hier mein einziger Gedanke, ich bin ein wahrer Harpagon." (S. 154.)

„Kartoffeln schmecken gut, meine Alte, aber ich hoffe, wir wollen auch den Hering dazu erschwingen." (S. 183.)

„Immer so zugehamstert! Morgen abend ist nun das letzte Oratorium und die ersten 100 Pfd. Sterling verdient." (S. 114, 115.)

„Heute bekam ich den Antrag, den ‚Freischütz', so lange es eben gehe, als Concert alle Abende zu dirigiren, nämlich nur so viele Stücke, als eine Stunde füllen, dann geben sie eine Comödie dazu. Für jeden Abend wieder 25 Pfd. Sterl. oder 60 Ducaten Honorar. Das ist doch honett?" (S. 115.)

„Um 10 Uhr Music-Party bei Madame Coutts. Ich accompagnirte Einiges, phantasirte einmal über God save the King, und 30 Guineen oder 210 Thaler waren verdient! Wo kann man das in Deutschland, oder irgendeinem Lande, als hier? Dienstag habe ich eben solche Parthie, und wenn das alle Wochen drei bis vier Mal geschieht, so siehst Du wohl, daß man hier erwerben kann." (S. 120.)

„Um $^1/_2$11 Uhr fuhr ich zu Lord Hertford. Gott, welche große Gesellschaft! Da wurden Finales gesungen etc., aber kein Mensch hörte zu. Das Geschwirr und Geplauder der Menschenmenge war entsetzlich. Wie ich meine Polacca in Es spielte, suchte man einige Ruhe zu stiften und ungefähr 100 Personen sammelten sich theilnehmendst um mich; was sie aber gehört haben, weiß Gott, denn

[1]) Reisebriefe an seine Gattin Carolina. Leipzig 1886.

ich hörte selbst nicht viel davon. Ich dachte dabei fleißig an meine 30 Guineen und war so ganz geduldig." (S. 126.)

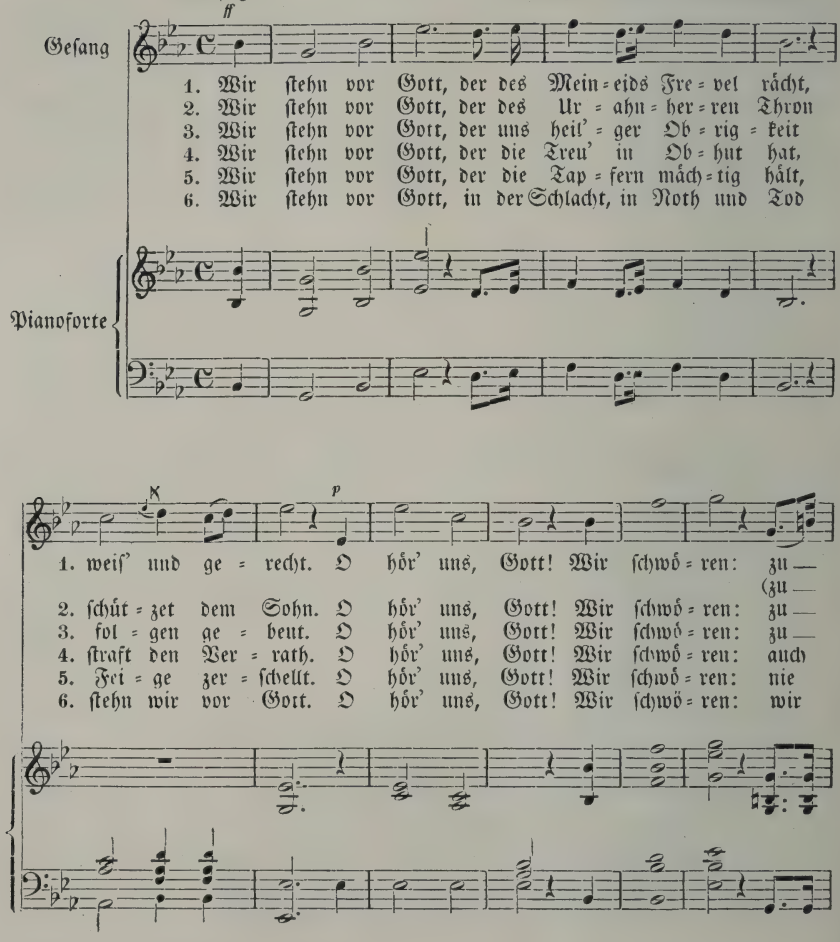
„Das erste Mal, wo ich bei Mad. Coutts eingeführt wurde und spielte, rechnete ich natürlich für Nichts. Heute schickte sie mir aber 60 Guineen statt 30. Das war erfreulich. Fort damit in Sack, Alles in Sack und heimgeschleppt." (S. 127.)

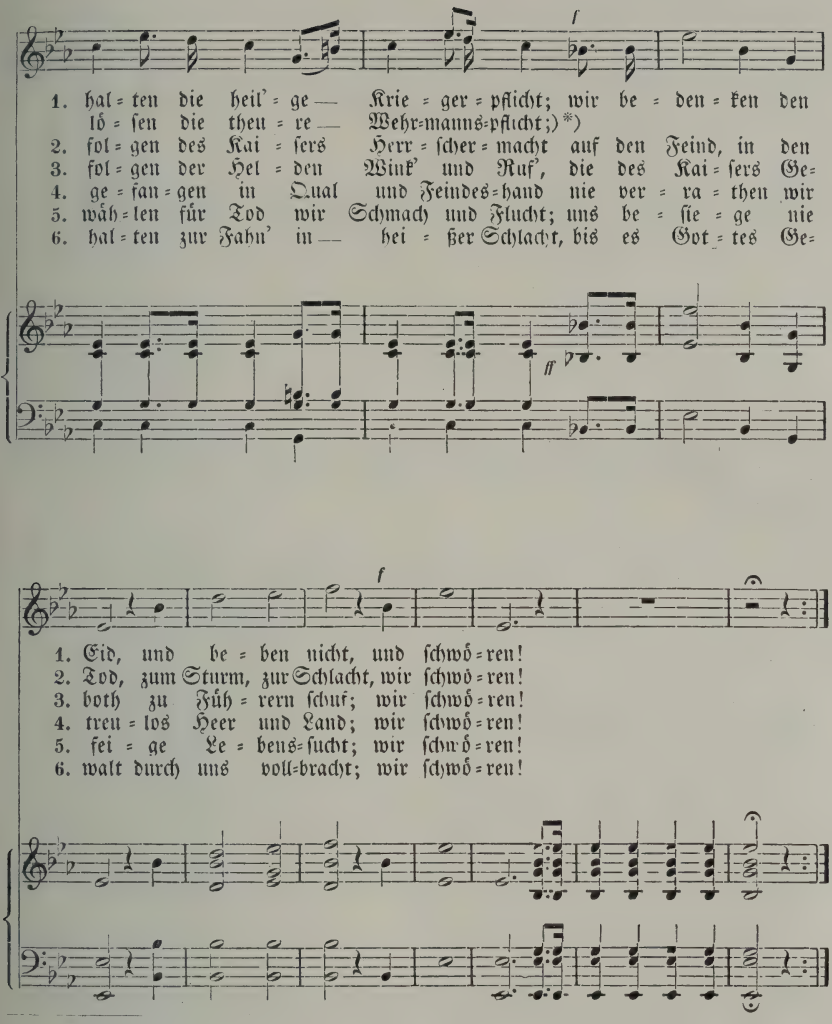
Zusätze und Erläuterungen sind nicht erforderlich. Ich versuchte nachzurechnen, wieviel unser Weber in London eingesackt hat, kam jedoch nicht damit zu Rande; namentlich fürchtete ich, verschiedene Posten zu vergessen. Aber ich freue mich wie ein Schneekönig, daß er den Pfefferſäcken doch ziemlich viel abgenommen hat. Und alles, ohne daß sein Herz dabei war.

Kriegseid

von H. J. v. Collin.

Kräftig. 19. August 1812 in Berlin komp.



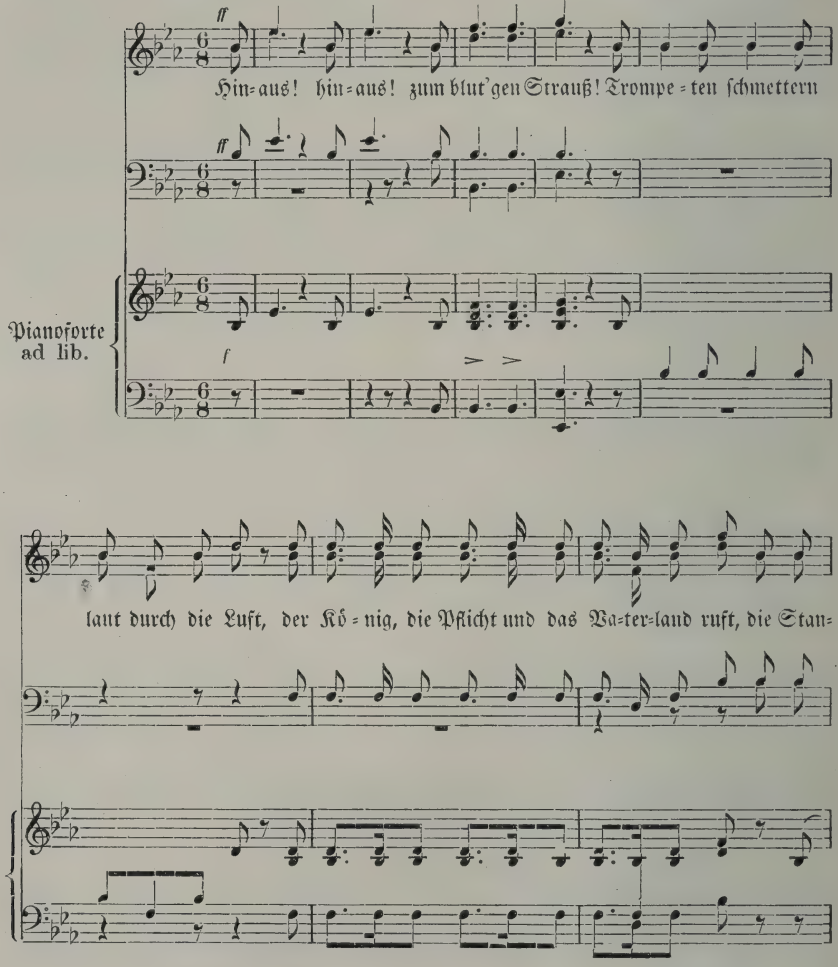


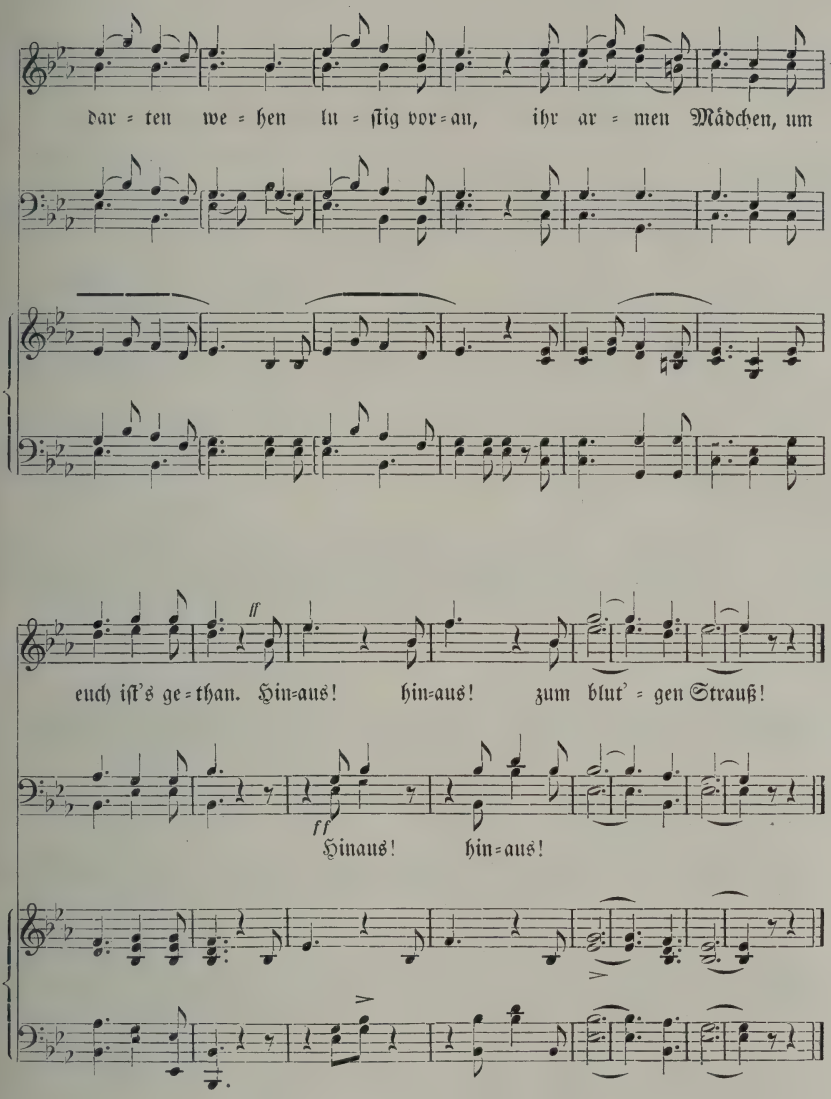
*) Die eingeklammerten Worte stellen den Originaltext Collins dar. Weber hat sie für Preußen verändert.

Reiterlied.

Gedicht von Emil Reiniger.

Sehr lustig und feurig. komp. 19. Febr. 1825.

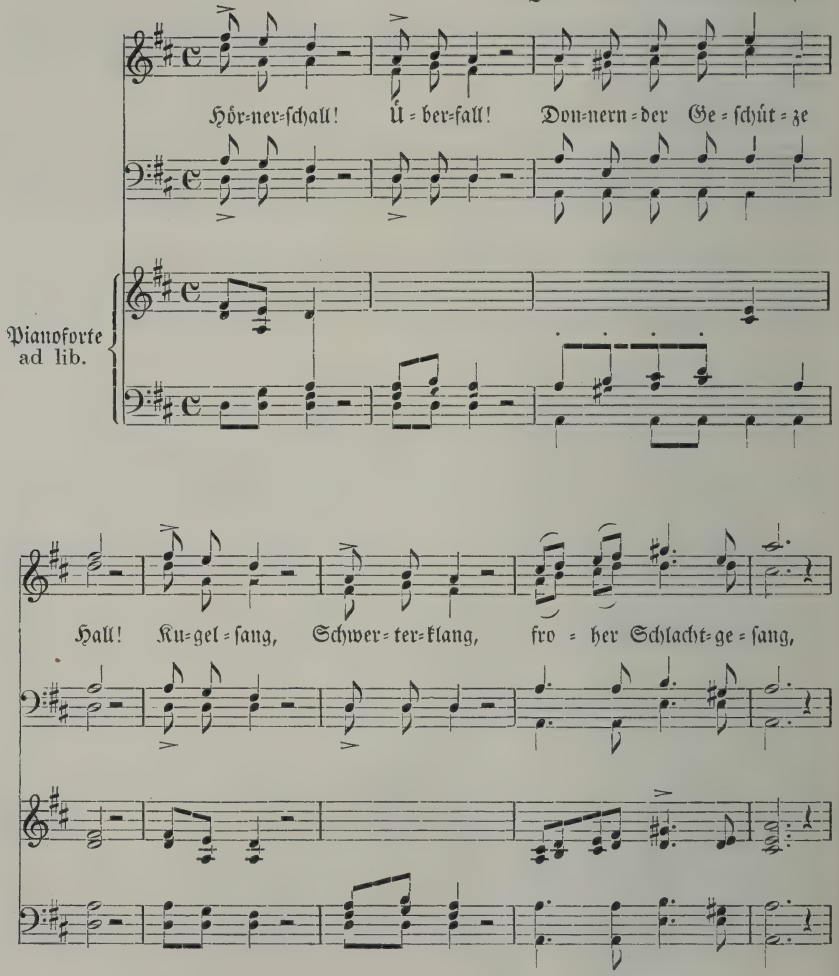


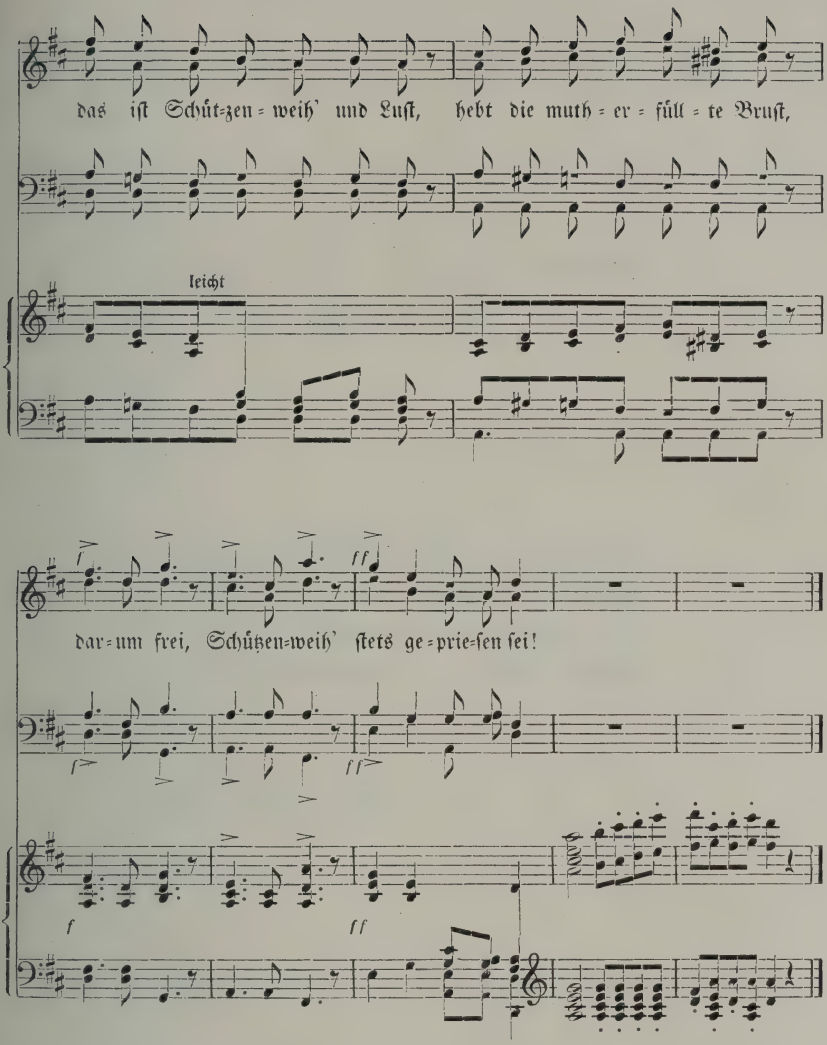

dar = ten we = hen lu = ſtig vor = an, ihr ar = men Mädchen, um
ff
euch iſt's ge = than. Hin = aus! hin = aus! zum blut' = gen Strauß!
ff
Hinaus! hin = aus!

Schützenweihe.

Gedicht vom Kgl. Sächs. Oberstleutnant A. Oertel.

20. Juni 1825 in Dresden komp.




das ist Schüt=zen = weih' und Lust, hebt die muth = er = füll = te Brust,
leicht
dar=um frei, Schützen=weih' stets ge=prie=sen sei!

Drittes Faust-Merkblatt für 1919

Und auf vorgeschriebenen Bahnen
Zieht die Menge durch die Flur;
Den entrollten Lügenfahnen
Folgen alle. — Schaafsnatur!

Zweyter Kundschafter
Theil 2, Vierter Act.

Scherzo

9. Wie Carl Maria v. Weber den 13. September 1814 verbrachte.

Der Tondichter muß an diesem Tage sehr zeitig aufgestanden sein, trotzdem er von einer langen Postfahrt wahrscheinlich recht ermüdet war. Aber die romantische Umgebung, die herrliche Natur seines Aufenthaltsortes, des einsamen Schlosses Tonna in der Nähe von Gotha, der Drang, das der Welt mitzuteilen, was während der Fahrt in ihm gereift war, trieben ihn vom Lager. „Das uralte Schloß, in dem ich hause und in dessen schauerlichen Gemächern, beim Klappern alter Fenster und Thüren, ich diese Zeilen schreibe — umfaßt mich recht wohlthätig mit seiner Stille und giebt mir im geistvollen Umgang des Herzogs eine gewisse gemüthliche Ruhe, in der recht viel zu arbeiten und zu leisten imstande wäre, wenn ich lange genug da hausen könnte und nicht gewisse anderweitige Gefühle mich hinweg landeinwärts zögen und sich gar lieblich zudringlich in alles Denken und Trachten einmischten" — so schreibt er der Braut. Dann fährt er fort: „Den 13. componirte ich zwei neue Lieder, ordnete meine Papiere und brachte von 11 Uhr morgens den ganzen Tag bis 11 Uhr Nachts beim Herzoge zu, wo natürlich auch Gurgel und Finger herhalten mußten..." Wenn man nun auf das „Ordnen der Papiere" und die für einen Empfang beim Herzog notwendige Toilette je eine Stunde rechnet, so bleiben zum Komponieren zweier Lieder nur die frühen Morgenstunden übrig. Und es war echtes, lauteres Gold, was ihrem Munde entquoll; nichts Geringeres als die beiden berühmtesten seiner „Leyer und Schwert-Lieder": „Du Schwert an meiner Linken" und „Das ist Lützows wilde, verwegene Jagd". Weber selbst wird, wie dies ja so häufig bei den Schöpfern größter Meisterwerke vorkommt, ein voll umfassendes Bewußtsein dessen, was er mit diesen Liedern geleistet hatte, nicht gehabt haben. Sonst wäre die Mitteilung an die Braut wärmer, begeisterter ge-

wesen. Und der ungeheure Erfolg der Tondichtungen bei ihrer Vorführung im Berliner Opernhaus mag ihn ebenso ergriffen haben, wie den alten Joseph Haydn das „Es ward Licht" seiner „Schöpfung", als er es zum ersten Male hörte. Die Deutschen aber haben ihrem großen Sohne das Höchste gegeben, was sie geben können: sie haben das Lützow-Lied zu einem Volkslied im besten Sinne des Wortes gemacht. Keine Nation der Welt verfügt über ein ihm auch nur annähernd gleiches. Unsere Krieger können es heute mit gleicher Begeisterung singen, wie ihre Vorfahren vor hundert Jahren. Und sie mögen abends, nach getaner Arbeit, die „Gurgel ebenso herhalten" lassen, wie Weber es tat.

III.

„Romanze“

10. Wenig bekannte vaterländische und soldatische Werke Franz Schuberts.

Ein Rückblick.

Die Überzeugung, längst Bekanntes vorbringen zu müssen, veranlaßt mich, mein Thema so eng zu begrenzen, wie es die Überschrift gibt. Denn wollte ich über alle in die Kategorie „Krieg, Soldaten, Vaterland" fallenden Tondichtungen Schuberts sprechen, so würde ein Buch daraus werden; und dieses Buch enthielte Bemerkungen über Werke, die zum festen Besitzstande des deutschen Volkes gehören, über deren hohen künstlerischen Wert die Akten geschlossen sind. Lieder wie „Kriegers Ahnung", die Gesänge Ossians und die aus dem „Fräulein vom See" sind den Sängern ebenso wert wie den Klavierspielern die vierhändigen Militär-Märsche. Sie sind alle, trotzdem Ellen ein schottisches Mädchen und Ossian ein schottischer Barde ist und die Märsche den Titel „Marches militaires" tragen, urdeutsch.

Die kriegerischen Zeiten, die wir wie unsere Vorfahren vor hundert Jahren zu durchleben berufen sind, haben naturgemäß der Kunst und Wissenschaft ganz neue Richtlinien gezogen. Unwillkürlich sucht der ruhelose Geist nach einem Ruhepunkt; da ihn die Gegenwart nicht gewähren kann, ist die Vergangenheit dazu berufen. Und da sind wir in der Tat das glücklichste Volk der Erde; denn vor einem Jahrhundert durchlebten die Deutschen ihre Blütezeit der Literatur und Musik. Die der anderen Völker, soweit es bei ihnen überhaupt eine solche gab (England z. B. hat, den weißen Raben Purcell abgerechnet, keinen einzigen schöpferischen Musiker von Bedeutung hervorgebracht[1]), war längst vorüber. Über Deutschland aber ergoß sich ein wirklicher Liederfrühling in Wort und Ton. Ihn wieder neu zum Erblühen zu bringen,

[1]) Vielleicht rechnet man jetzt in loyaler Begeisterung für den neuen Bundesgenossen den Komponisten des „Mikado" dazu.

ist die Aufgabe der Literar- und Musikhistoriker. Nicht der wahrlich billige Ruhm, Verschollenes und Vergilbtes „entdeckt" zu haben, darf sie dazu veranlassen, sondern das Bewußtsein, durch ein erneutes, liebevolles Miterleben der damaligen gewaltigen Zeit der heutigen Generation Trost und Erhebung zu spenden.

In der Reihe der großen Tondichter, die mit Bewußtsein und Erkenntnis der glorreichen Volkserhebung zu folgen vermochten, war Schubert der jüngste. Wir sehen dabei natürlich gänzlich von der Tatsache ab, daß im Jahre 1813 noch kein Mensch wissen konnte, was aus dem simplen Schulmeister in der Pfarre zu den heiligen 14 Nothelfern werden sollte. Beethoven zählte 43, Spohr 29, Weber 27, Loewe 17, Schubert 16 Jahre. Wenn wir nun auch angesichts der märchenhaften Entwicklung seines Genius gewohnt sind, bei Schubert von der Zahl der Lebensjahre als vergleichendem Prüfstein der Leistungen Abstand zu nehmen, so müssen wir doch billig erstaunen, daß ein sechzehnjähriger Jüngling die Reife in sich fühlte, zur Ehre des Vaterlandes ein größeres Tonstück zu dichten.

Seine Abneigung gegen den Soldatenstand darf man dabei nicht in Betracht ziehen. Kreißle[1]) erzählt mit einer gewissen Naivität: „Eine zweimal sich wiederholende Aufforderung zur Stellung zum Militärdienste veranlaßte ihn, um dieser Gefahr für die Zukunft zu entgehen, bei seinem Vater als Schulgehilfe einzutreten." Nun, wir können dem Zufall dankbar sein, daß der Lehrerberuf dazumal Befreiung von der Wehrpflicht zur Folge hatte. Als Kriegsheld auf dem Schlachtfeld hätte Schubert voraussichtlich wenig Lorbeern geerntet. Aber welch kaum erdenklicher Verlust für die deutsche Kunst wäre es gewesen, wenn eine schnöde Franzosenkugel seinen ohnehin nur allzu kurz gesponnenen Lebensfaden vorzeitig durchrissen hätte! Auch auf einem anderen Felde der Ehre kann man dem Vaterlande dienen. Daß Schubert diesen ihm als wahren Künstler von Gott bestimmten Beruf voll erfüllt

[1]) Franz Schubert. Eine biographische Skizze. Wien 1861, S. 11.

hat, und daß gerade der bunte Wechsel von tiefem Ernst und leichtem Scherz in diesen Werken die traute Gestalt des geliebten Meisters uns ganz besonders nahebringt, werden die folgenden Zeilen lehren.

Das Jahr 1813.

Wir wissen mit Bestimmtheit, daß Schubert bereits als 13jähriger Knabe sich in den mannigfachsten Kompositionen versuchte. Die Geheimnisse der Form hatte ihm, wie sich sein Lehrer, der Hoforganist Ruziczka, ausdrückte, der liebe Gott entschleiert. Er kehrte im Jare 1813 aus dem Konvikt der kaiserlichen Hofkapelle in das väterliche Haus zurück und nahm regelmäßig an den Quartettabenden teil, wobei der alte Schubert das Cello, die Brüder Ferdinand und Ignaz die beiden Violinen und er selbst die Bratsche spielte. Als nun die Schlacht bei Leipzig geschlagen war, da verfaßte er, offenbar für diese häusliche Kammermusik-Vereinigung, einen Gesang „Auf den Sieg der Deutschen", mit der immerhin nicht gewöhnlichen Begleitung von zwei Violinen und Cello. Wiewohl er das Konvikt wegen Stimmbruches verlassen hatte, dürfte seine Singstimme, die als „Vox humana" das Trio zum Quartett zu ergänzen hatte, selbst in diesem Übergangsstadium noch zur Bewältigung des Umfanges einer Oktave ausgereicht haben. Ja, es ist zu vermuten, daß der Komponist mit Absicht sich diese engen Grenzen gezogen hat. Der Textdichter ist nicht ermittelt; vielleicht ist es gar ein Mitglied der Familie Schubert, möglicherweise der Vater-Schulmeister selbst, gewesen, da die Worte der acht Strophen etwas vom baculus spüren lassen:

Verschwunden sind die Schmerzen,
Weil aus beklemmten Herzen
Kein Seufzer widerhallt.
Drum jubelt hoch, ihr Deutsche,
Denn die verruchte Peitsche
Hat endlich ausgeknallt.

Die letzten Zeilen haben dem Dichter so ausgezeichnet gefallen, daß er sie in der Schlußstrophe noch einmal bringt:

Der Kampf ist nun entschieden,
Bald, bald erscheint der Frieden
In himmlischer Gestalt.
Drum jubelt hoch, ihr Deutsche,
Denn die verruchte Peitsche
Hat einmal ausgeknallt.

Dazwischen finden sich Wutausbrüche gegen Napoleon:

Es warf dies Ungeheuer
Durch Menschenmord und Feuer
Verzweiflung um sich her

oder:

Die gierige Hyäne
Fraß Hermanns edle Söhne
Durch mehr als zwanzig Jahr.

Für die ästhetische Bildung und den künstlerischen Geschmack des jungen Tondichters ist es ein gutes Zeichen, daß er diesen förmlich blutrünstigen Text nicht mit einer analog wilden Musik versieht, sondern vielmehr ein liebliches Friedenslied erstehen läßt. Die Tonart F-Dur, das Tempo Andante, der typische „Friedensboten"-Takt $^6/_8$, die sanfte Instrumentaleinleitung von acht Takten prägen dem Ganzen ihre Eigenart auf und zeigen die unendliche Überlegenheit des Komponisten über den Versschmied. Mit einer gewissen Hartnäckigkeit, abgesehen von einem Sforzato bei „verruchte", hält dieses Piano bis zum Schlusse an, um beim Peitschenknall einer lauten, ich möchte beinahe sagen: wienerischen Fiaker-Fröhlichkeit Platz zu machen[1]). Ein Bild still-heiteren Familienlebens tut sich vor uns auf; wir werfen einen Blick in die schlichte Häuslichkeit des ehrwürdigen Lehrers; wir sehen ihn, in gehobener Stimmung ob des Sieges der deutschen Waffen und in väterlicher Befriedigung über die kompositorische Leistung seines Sohnes, am Cello sitzen, die beiden anderen Brüder in neidloser Bewunderung des Franz ihren Geigenpart gefühl- und schwungvoll ausführen, während der für heute entthronte Brat-

[1]) Es existiert noch eine zweite Komposition der ersten Strophe als Kanon für drei Männerstimmen, niedergeschrieben am 15. November 1813.

schist vorsichtig singt, um mit der mutierenden Stimme nicht überzuschnappen. Das treue Mutterauge hatte sich kurz vorher geschlossen...

Das Jahr 1814.

Der Widerhall der freudigen Ereignisse, einmal geweckt in der Seele des Knaben, tönt weiter fort. Am 16. Mai 1814 schreibt er „Die Befreier Europas in Paris" für eine Baßstimme mit Klavierbegleitung nieder. Bereits der ganze Schubert: kurz zusammengefaßt, melodisch, kraftvoll und charakteristisch. Was aus dem (übrigens auch anonymen) Texte:

Sie sind in Paris!
Die Helden, Europas Befreier!
Der Vater von Östreich, der Herrscher der Reußen,
Der Wiedererwecker der tapferen Preußen!
Das Glück ihrer Völker, es war ihnen theuer,
Sie sind in Paris!
Nun ist uns der Friede gewiß!

mit seinen vielen, so leicht zu unnötigem Pathos verleitenden Ausrufungszeichen für die Musik zu gewinnen war — Schubert hat es gewonnen. Innigkeit ist ihr Zeichen, und sie wird besonders deutlich in dem sanft-verklärten Nachspiel, das mit seinen 8 (im Vergleich zu den übrigen 21) Takten als ungewöhnlich lang zu bezeichnen ist und eine seelische Vertiefung von hoher künstlerischer Qualität darstellt. „Nun ist uns der Friede gewiß!" singen diese, das eigentliche Wesen des Liedes bezeichnenden Töne.

Das Jahr 1815.

Dieses Jahr steht in seiner ersten Hälfte unter dem Zeichen Theodor Körners, in der zweiten unter dem Klopstocks. Die persönliche Bekanntschaft, die Schubert und Körner in der Zeit von 1811—1813 machten und pflegten, ist sicherlich nur zum allergeringsten Teil ein bestimmender Grund für den Tondichter gewesen, Körners feurige Kriegslieder in Musik zu setzen. Einmal war er, selbst wenn wir 1813 als den äußersten Zeitpunkt dieser

Bekanntschaft annehmen, viel zu jung, um die kriegerische Begeisterung dieser Gesänge voll und ganz nachempfinden zu können; dann aber muß ja berücksichtigt werden, daß „Leyer und Schwert" erst nach dem Tode des Dichters im Druck erschien, wenn auch schon vorher einzelne Gedichte handschriftlich im Freundeskreise verbreitet gewesen sein mögen. In der Zeit vom Januar bis zum Juli 1815 aber, wo die Menschen erst gleichsam zum Bewußtsein der vollführten großen Taten kamen, da beginnt es auch in Schuberts Seele zu tagen. Nicht weniger als zehn Körnersche Gedichte, eines sogar in doppelter Bearbeitung, entstehen mit Windeseile. Die lange Ballade „Amphiaraos", die bereits kriegerische Episoden enthält, schreibt er am 1. März 1815 in fünf Stunden nieder. Aber welcher Sänger kennt heutzutage noch die „fünf Leyer- und Schwertlieder" Schuberts? Mit Webers Meisterwerken sind sie nicht zu vergleichen; ihren Zweck als Soldatenlieder erfüllen sie mehr als jene. Denn Webers Kompositionen, mit Ausnahme von „Lützows wilder Jagd", sind schwer ausführbar; aber ein „Trinklied vor der Schlacht", wie Schubert es keck und feurig für zwei Unisono-Chöre hingeworfen hat, ohne eine Note zu viel oder zu wenig, das muß einen Kreis von Kriegern förmlich elektrisieren. Ein gleiches gilt von dem „Schwertlied", für eine Singstimme und drei Takte Unisono-Hurra des Chors. Am 26. Mai 1815 entstehen fünf Duette, für zwei Singstimmen oder zwei Waldhörner. Es sind zwei Mailieder von Hölty, der „Morgenstern" von Körner, ein wunderliebliches Nokturno beim Ausgang der Nacht, und die beiden Leyer- und Schwert-Gesänge „Jägerlied" und „Lützows wilde Jagd". Begleitet von den Hornisten der Regimentsmusik, werden die Sänger dieser Lieder ihren Kameraden Freude und Mut in die Adern gießen und der Schubertsche Kehrreim: „Das ist Lützows wilde verwegene Jagd" wird sich ebenso einbürgern wie der Webersche.

Auf andere Voraussetzungen gründet sich das „Gebet während der Schlacht", das den Vortrag eines Unbeteiligten ebenso verlangt, wie etwa ein Kindergebet, das vor dem Einschlafen gesungen

werden soll. Im Dampf der Geschütze wird der Soldat ebensowenig ans Singen denken, wie in später Stunde das Kind, dem die Augen vor Müdigkeit zufallen. Welch unerhörten Eindruck aber der Sänger, wenn er seine ganze Seele den Tönen des Meisters innig vermählt, mit Webers „Gebet" hervorrufen muß, brauche ich nicht weiter auszuführen. Diesem hohen Wunderwerk kommt Schuberts Tondichtung allerdings nicht im entferntesten nah. Bedenken wir aber, daß Weber ein reifer Künstler, Schubert ein 18jähriger Jüngling war.

Das „Körner-Semester" ist mit alle diesem noch nicht beendet. Den Mai des Jahres 1815 füllt die Komposition des Singspiels „Der vierjährige Posten" aus. Jeder von uns hat das niedliche Stück während seiner Schulzeit gelesen und dann wieder vergessen; daß wir aber die vollständige Musik dazu — bestehend aus einer Ouvertüre und acht Nummern — von Franz Schubert besitzen, das wird wohl doch bei manch einem freudigstes Erstaunen hervorrufen. Und daß er, als er sie schrieb, noch ein halber Knabe war, verschlägt nichts, ja, es gereicht dem Werke in gewissem Sinne zum Vorteil. Denn nur ein harmloser, naiver, unverdorbener, jugendlicher Sinn wird dem Stoffe wirklich nahetreten können. Ist dieser jugendliche Tondichter nun noch außerdem einer vom Schlage Schuberts, so wird man schon etwas Gutes und Tüchtiges erwarten dürfen. Und so ist es auch. Die Ouvertüre im Boieldieu-Stil, die Arie Käthchens, der Marsch- und Soldatenchor und das Finale — alles ist frisch, wohltuend, melodiös. Niemals kam meines Wissens das Werk zur Aufführung. Das Jahr 1915, das uns hoffentlich den glorreichen Frieden bringt, möge nicht vorübergehen, ohne zur Hundertjahrfeier seiner Entstehung, zur Ehre Franz Schuberts und Theodor Körners den „Vierjährigen Posten" auf dem Theater erscheinen zu lassen.

Gedenken an den toten Freund mag Schubert die ergreifende Melodie zum „Grablied" (gedichtet von Kenner) eingegeben haben. Am 24. Juni entstanden, bilden die nach ein paar todestraurigen Vorspieltakten einsetzenden Worte:

Er fiel den Tod fürs Vaterland,
Den süßen der Befreiungsschlacht

einen gar wundersam-bedeutungsvollen Abschluß des Körner-Zyklus. Und in seinem Wechsel von Trauer und Trost singt es, wie Händels Totenmarsch im „Saul", Horazens ewigen Spruch:

Dulce et decorum est, pro patria mori.

Nun geht es zu Klopstocks kriegerischen Gesängen. Das auch von Gluck komponierte „Vaterlandslied": „Ich bin ein deutsches Mädchen", mit seinem für die Musik recht undankbaren Rhythmus, wird am 14. September in Töne gegeben und wahrscheinlich an demselben Tage noch einer Revision unterzogen, die zu einer zweiten Fassung führt. Die bei Gluck teilweise störenden rhythmischen Schwerfälligkeiten sind von Schubert sieghaft überwunden. Reicher angelegt ist „Hermann und Thusnelda", am 27. Oktober entstanden, vernehmlich die künftige Größe kündend. Der Gesang ist zweifellos das Urbild des herrlichen, in reifster Kraft (1825) entstandenen Liedes „Ellens erster Gesang", in dem wir für eine analoge Situation das bei Schubert ganz ungewöhnliche Vorkommen eines Selbstzitates konstatieren können. Hier ladet Thusnelda den blut- und schweißbedeckt vom Kampfe heimkehrenden Gatten zur Ruhe, und dort singt Ellen ihr wunderliebliches: „Raste, Krieger, Krieg ist aus". Beide Gesänge enthalten in der gleichen Tonart die gleiche Begleitungsfigur; in „Hermann und Thusnelda" noch mit der schönen Bezeichnung: „Mit heiligem Jubel". Sie spiegelt die Empfindung des von seiner Kunst durchglühten Tondichters erhebend wieder und erweckt in der Seele des Hörers das gleiche Gefühl.

Wenn wir nun noch das kecke Duett der Guerillas aus der zweiaktigen Oper „Die Freunde von Salamanca" (begonnen am 18. November, geendet am 31. Dezember) mit seinem den Kanonendonner nachahmenden köstlichen Paukenwirbel erwähnen, so glauben wir in der Besprechung der unbekannten Kriegswerke des Jahres 1815 nichts versäumt zu haben.

Das Jahr 1816.

Nur mit Worten des Bedauerns können wir von der ersten Tondichtung dieses Jahres sprechen; denn sie ist leider Fragment geblieben und scheint mir nach den vorliegenden Skizzen doch berufen gewesen zu sein, Schuberts bedeutendstes Werk auf diesem Gebiete zu werden. Es handelt sich um Schillers berühmtes Gedicht „Die Schlacht", das als Kantate für Soli und Chor gedacht war; der Entwurf stammt aus dem März 1816. Ein kräftig-herbes, marschmäßiges Vorspiel (H-Moll) leitet ein; dann beginnt der Baß düster und leise:

Schwer und dumpfig, eine Wetterwolke,
Durch die grüne Ebne schwankt der Marsch.

Das Vorüberſprengen des Majors, sein durchdringendes „Halt!", das lautlose Stehen der Front — all diese Schilderungen sind bedeutsame musikalische Momente, und Schubert geht an keinem achtlos vorüber. Ein kurzes, prächtiges Zwischenspiel in B-Dur führt zu dem ersten Chor:

Prächtig im glühenden Morgenroth,
Was blitzt dort her vom Gebirge?
Seht ihr des Feindes Fahnen wehn?

In langgezogenen Tönen und Akkorden geht es weiter bis zu der Stelle:

Hoch spritzt an den Nacken das Blut,
Lebende wechseln mit Todten,
Der Fuß strauchelt über den Leichnamen

die in lebhaftem $^3/_4$-Takt eine Zeitlang anhält. Fanfarenklänge machen gegen den Schluß hin einer Janitscharenmusik Platz:

Horch, Trommelwirbel, Pfeifenklang
Stimmen schon Triumphgesang

um dann schnell dem Ende zuzueilen. — Es lohnte sich wahrlich der Mühe, die Skizzen zu einem Vollbilde zu ergänzen und der deutschen Vaterlandsmusik damit einen bisher vergrabenen Schatz zuzuführen! Aber nur ein großer Könner ist dazu berufen und

ein solcher, der mit dem Werke so pietätvoll wie R. Becker mit Beethovens Erlkönig-Fragment verfährt.

Der Juni bringt Klopstocks „Schlachtgesang": „Mit unserm Arm ist nichts gethan!" für eine Singstimme, sicher und fest aufgefaßt, aber der Komposition vom Jahre 1827, von der wir noch zu sprechen haben werden, nicht gleichzustellen. Der dritte und letzte in der edlen Dichterreihe dieses Jahres ist Chr. Fr. Daniel Schubart mit seinem „Grablied auf einen Soldaten", dem vorjährigen Grablied durchaus ebenbürtig und wie dieses Trost und Linderung bringend.

Die letzten zehn Lebensjahre (1818—1828).

Mittlerweile war eine andere Zeit herangekommen. Die Restaurationsperiode wäre nur unvollkommen begriffen, wenn man ihr bloß auf dem politischen Gebiete zu begegnen meinte. Das Ringen um Freiheit war mit dem Heldenthum des Eroberers, alle die großen Thaten, dieser Sturz und diese Herstellung von Thronen und Reichen waren nun vorüber; und es war das Bedürfniß des Ausruhens, des Genießens hervorgestiegen[1]).

Schubert war Wiener genug, um sich auch diesen Empfindungen voll und ganz hinzugeben. In der entzückenden Reihe seiner Tänze, die Schumann so wundervoll charakterisiert, findet diese Seite seines Wesens ihren prägnantesten Ausdruck. Was nun noch von Kriegs- und Vaterlandsgesängen seiner unermüdlichen Feder entfloß, entbehrt zwar der Unmittelbarkeit der Veranlassung, wie sie in den früheren Werken so deutlich zu uns spricht, hat aber vor diesen die hohe künstlerische Abrundung, das von Jahr zu Jahr immer großartiger sich gestaltende Können, die wachsende Reife voraus. Bezeichnend ist es, daß er im März 1818 von Theodor Körner gleichsam Abschied nimmt, indem er eine der glücklichsten und schwungvollsten Eingebungen des jungen Dichters aus dem Jahre 1809 durch seine Töne verklärt. Das Gedicht „Auf der Riesenkoppe" mit seinen die Musik geradezu herausfordernden Daktylen feiert die Schönheiten des Vaterlandes in inniger Hingebung. Schubert geht durchaus frei, aber auch durchaus sinn-

[1]) Ad. Bernh. Marx, Beethoven. 2. Band.

gemäß deklamierend, mit dem leicht zu Monotonie führenden Versmaße um; das zweimal (am Anfang und in der Mitte) auftretende kurze Rezitativ gibt dem Gesange etwas Erhabenes, Rhapsodisches; und die Unisono-Einleitungstakte, die, nach bald darauf folgendem nochmaligen Erklingen, gänzlich verstummen und sanften Klängen Platz machen, führen uns das mächtige Gebirgsbild, wie im „Schwager Kronos", in seiner Großartigkeit vor Augen. Die Innigkeit der Schlußworte:

Sei mir gesegnet
Hier in der Ferne,
Liebliche Heimath!
Sei mir gesegnet,
Land meiner Träume!

in Schuberts Tönen ist von unbeschreiblicher Wirkung.

Das im Juli desselben Jahres entstandene, sehr umfangreiche, didaktisch-allegorische Lied Mayrhofers „Die Einsamkeit" enthält in der Fülle der Gesichte auch ein ziemlich weit ausgesponnenes Schlachtbild, in dem die Gegensätze — der Ausritt zum Kampfe und die leichenbedeckte Walstatt — zu trefflichem Ausdruck gebracht sind.

Wie ihm für die scheinbar so eindeutige Ausdrucksweise kriegerischer Stimmungen immer neue Tonmittel zufließen, können wir nur staunend bewundern. Man sehe sich nur einmal die glanzvolle Instrumentation der Arie „Tief im Getümmel der Schlacht" aus „Alfonso und Estrella" (1821) und der Kriegerchöre des „Fierabras" (1823) an. Das „Lied eines Kriegers" (1824) für Baßsolo und Männerchor und die „Romanze des Richard Löwenherz (1826) mit ihrer unermüdlichen, marschmäßig markierten Fanfarenbegleitung sind dazu angetan, 1000 Soldaten im Takte marschieren zu lassen.

Dazwischen läßt er es sich nicht nehmen, dem „Vater Franz" in dem durch die Begleitung des ganzen Orchesters fast zur Kantate ausgestalteten vierstrophigen Chorliede „Am Geburtstage des Kaisers" (Januar 1822) zu huldigen. Wie in Beethovens „Abschiedsgesang an Wiens Bürger" Anklänge der Haydnschen Nationalmelodie zu erkennen sind, so lassen auch Schuberts Töne:

solche nicht vermissen.

Die den Krieg teilweise köstlich karikierende Oper „Der häusliche Krieg" (1823) ist viel zu wenig bekannt. Der feine Humor des Ritterchors:

Vorüber ist die Zeit
Voll Unmuth, Kampf und Streit usw.

gibt, mutatis mutandis, Mozarts kriegerischer Figaro-Arie nichts nach. Rauhere und wildere Saiten des Scherzes schlägt „Der Wallensteiner Lanzknecht" (1827) an, in dem namentlich der fast durchweg im Raume von zwei zu zwei Takten folgende Wechsel von Dur und Moll, als den Kernpunkt des Gedichtes geistvoll treffend, hervorzuheben ist. —

Seltsam, ja feierlich muß es uns anmuten, daß der so friedfertige Meister dem Leben gewissermaßen nicht Valet sagen konnte, ohne noch zwei kriegerische Gesangswerke großen Stils sich von der Seele geschrieben zu haben. Ein Jahr vor seinem frühen Tode (1828) kommt er wieder auf eine Dichtung zurück, die ihn schon elf Jahre vorher gefesselt und beschäftigt hatte. Es ist nerchöre (acht Stimmen) mit Begleitung des Pianoforte oder der das „Schlachtlied" von Klopstock, das er diesmal für zwei Männ-Physharmonika setzt. Gluck und Schumann haben der kraftvollbegeisterten Dichtung ebenfalls ihre Kunst zugewendet, aber Schubert stellt beide in tiefen Schatten. Schon der Umfang (121 Takte) spricht eine beredte Sprache, noch mehr aber die Fülle der Chormittel, deren Verwendung in dynamischer Hinsicht meisterhaft und großartig abgestuft ist. Warum wendet sich keiner der vielen großen Männer-Gesangvereine bei den jetzt so zahlreichen patriotischen Veranstaltungen dem herrlichen Werke zu?

Und als ihm der Tod schon ganz nahe stand, schuf er noch „Mirjams Siegesgesang", die bekannte Grillparzersche Hymne. Mit Cymbelklang und Saitenspiel ist Franz Schubert zu den himmlischen Heerscharen eingezogen.

11. Carl Loewes deutsche Kriegsgesänge.

Nur von dreien unserer großen Tondichter besitzen wir Selbstbiographien: von Spohr, Wagner und Loewe. Sie alle sind in gewissem Sinne das, was Phorkyas von den gefangenen Trojanerinnen sagt: eine „kriegerzeugte, schlachterzogne Brut". Während aber Wagner die Kanonen der Schlacht bei Leipzig (allerdings in nächster Nähe!) nur in seinem Steckkissen hören konnte, haben die beiden anderen Meister die große Zeit unseres Volkes, der eine als Mann, der andere als Jüngling, miterlebt. Und gerade heute, wo eine gleiche Empfindung alle deutschen Herzen höher schlagen läßt, gewährt es eine eigenartige Freude, diese Aufzeichnungen zu durchblättern. Namentlich die Loeweschen haben den Vorzug jugendlicher Frische und Begeisterung.

Schon als zehnjähriger Knabe hörte der kleine Carl in seinem Geburtsstädtchen Löbejün die fernen Donner der Schlacht bei Jena. Was er da über die Franzosen berichtet[1]), verdient wörtlich hergesetzt zu werden:

Wenige Tage später marschirten Franzosen, deren Äußeres auf mich einen höchst widerwärtigen Eindruck machte, durch unser Städtchen. Dieser üble Eindruck mochte wohl vorzugsweise aus meiner Liebe zum Vaterlande entsprungen sein, die von Jugend auf in uns gepflegt, in der Seele des deutschen Knaben lebte. Zorn und Schmerz bemächtigten sich der Einwohner von Löbejün. Alles war empört, daß man solche Straßenräuber für seine Herren erkennen sollte. Denn wie eine Räuberhorde sah die sogenannte Löffelbande, die Avantgarde Napoleons, aus.

1813 ging es Loewe ähnlich wie den vielen Tausenden von heute. Mit seinen 16 Jahren stellte er sich freiwillig einem Werbeoffizier in Halle, wurde aber wegen seines zarten Körperbaues zurückgewiesen:

Diese Entscheidung traf mich niederschmetternd wie ein Donnerschlag. All meine Pläne und Hoffnungen waren zerstört. Ich kam mir so klein vor, daß ich mich schämte, mich auf der Straße sehen zu lassen.

---

[1]) Dr. Carl Loewes Selbstbiographie. Berlin 1870. (Geschrieben etwa 1830.)

Und was er des weiteren von den durch Halle marschierenden Russen erzählt, mutet es uns nicht an, als wenn wir eine Zeitung von heute lasen:

Wie einer dem andern so zum Verwechseln ähnlich war, weil keiner eine bestimmte Physiognomie hatte; alle sahen völlig gleich aus, wie wenn man eine Heerde Schafe sieht, die wohl vom Hirten, aber nicht vom Fremden unterschieden werden können. — In den Gesichtszügen der Russen zeigte sich nur dann ein Ausdruck, wenn sie die Furcht vor den Vorgesetzten befiel. Während die Franzosen wählerisch in ihrer Nahrung waren, kam es den Russen immer nur auf die Masse der Speisen an. Das Sauerkraut, ihre Lieblingsspeise, wurde ihnen in großen Kesseln vorgesetzt. Diejenigen, welche satt waren, lagen auf dem Rücken und ließen andere auf ihrem Bauche sitzen, um die runden Leiber besser auszureiten.

In dem Knutenreiche Väterchens hat sich bis heute nichts geändert. Schon damals haben die Kosaken gestohlen, wie es unser Meister am eigenen Leibe erfuhr; schon damals desertierten und plünderten sie. „Alles ist nach seiner Art, an ihr wirst du nichts ändern"; eines der wahrsten Worte ist diese Anrede Wotans an Alberich.

Nichts geht im Leben eines Künstlers verloren. Was der Siebzehnjährige erlebte, klingt in den Werken des gereiften Mannes mit gleicher Kraft nach. Und wir können ohne Übertreibung sagen, daß die Zahl der patriotischen Kompositionen Loewes von keinem andern Klassiker auch nur annähernd erreicht wird. Die von Maximilian Runze veranstaltete Gesamtausgabe der Loeweschen Werke gibt ein anschauliches Bild von dem Reichtum gerade dieser Gruppe. Friedrich Wilhelm IV. wollte Loewe besonders wohl und dachte immer an ihn, wenn es sich um etwas Soldatisches und Kriegerisches handelte. So sandte er den österreichischen Musenalmanach von 1837, der die spanische Romanze „Zumalacarregui" enthielt, mit folgenden Zeilen an den General von Pfuel:

Ich hoffe, das Lied wird Sie wüthend begeistern und Sie werden Loewe begeistern und ihn dahin bringen, daß er es in faßliche Musik setze, auf daß unser Kriegsvolk zuweilen vom baskischen Helden singe. — Das Lied ist so aus einem Guß. Da darin zuletzt die Esel auf des Löwen Grab tanzen, wär's schön, wenn unser Loewe über jener Esel Stall brüllte. O welch' schlechter Witz!

Die Komposition, ein ungemein feuriges und charakteristisches Werk, wenn auch durch die große Zahl der Strophen etwas ermüdend, gefiel dem hohen Herrn so sehr, daß er 1838 neben seinem Dank noch folgendes an Loewe selbst schrieb:

Haben Sie auch vielleicht die Soldatenkehlen anderweitig mehrstimmig bedacht? Ich möchte es gern unter dieselben in Schwang bringen.

Die Antwort des Meisters war das Erscheinen des bereits 1837 komponierten weltberühmten „Fridericus Rex" im Jahre 1838, der mit seinem großartigen Aufbau über der Melodie des Hohenfriedberger Marsches, seinem kernhaft-wuchtigen, wie deutsche Hiebe einschlagenden Rhythmus und seinem köstlichen Humor noch heute, wie vor 80 Jahren, jeden, der ihn hört, begeistert. Neben ihm konnte sein Opus-Bruder „General Schwerin", wie der „Fridericus" dem Willibald Alexisschen Roman „Cabanis" entnommen, trotz aller Schönheiten, trotz aller ergreifenden und erschütternden Momente nicht standhalten.

Aber bereits 11 Jahre vor den beiden „Cabanis"-Gesängen war eine Ballade entstanden, die zu den allerbedeutendsten Loewes gerechnet werden muß. Zwar hatte er bereits 1825 in mehreren seiner gewaltigen „Hebräischen Gesänge" (von Byron gedichtet), vor allem in den zwei Saul-Balladen und in „Sanheribs Niederlage", gezeigt, wie er den Krieg mit seinem Grausen und Schrecken musikalisch darzustellen vermochte; zwar hatte er in dem ebenfalls 1826 komponierten Chorlied „Germania" dem Vaterland ein Opfer seiner Liebe geweiht. All das aber verblaßt gegen die hinreißende Gewalt der Ballade „Die Heldenbraut", deren Auffindung im Jahre 1899 das hohe Verdienst Runzes ist. Es ist unklar, wieso dieses Riesenwerk zur Zeit seiner Entstehung keinen Verleger finden und so über 70 Jahre in völliger Verborgenheit bleiben konnte. Die Dichtung stammt ebenso wie die der 1826 erschienenen gigantischen „Spreenorne" (einer Verherrlichung des großen Kurfürsten) von dem ostpreußischen Dichter Friedrich v. Kurowski-Eichen und führt den Heldentod der Eleonore Prohaska in lebendiger, dramatisch-bewegter Schilderung vor.

Das Schlachtenbild, welches Loewes Meisterhand hier gezeichnet hat, ist von ähnlich plastischer Kraft erfüllt wie Webers „Gebet während der Schlacht" aus Körners Leyer und Schwert-Liedern. Die schnell daherbrausenden Triolen der Begleitung, die das ganze Stück hindurch anhalten, vom Pianissimo zum Fortissimo allmählich sich entladend, versinnbildlichen das unaufhaltsame Vordringen der Soldaten, das Stampfen der Pferde, das Pfeifen der Kugeln. Und welche Steigerung liegt in der Wiedergabe der Anfangsworte der drei Strophen! „Freiwillige vor!" heißt es in der ersten, „Bataillon marsch!" in der zweiten, „Fällt 's Bajonett!" in der dritten. Durch das Unisono der Begleitung bei dem ersten Rufe wird das noch ungegliederte Heer geschildert; beim zweiten Kommando treten bereits wuchtige Akkorde in den Bässen auf (das Heer hat sich formiert); bei „Fällt 's Bajonett!" endlich ertönt ein vollendeter Marsch, im Diskant die schrille Pfeife, im Baß die Sturmtrommel. Ein kurzes Pianissimo von 3 Takten — die Trauer um die gefallene Heldin — dann:

„Marsch vorwärts ist preußisches Kriegsgebot,
Hurra!"

und der Vorhang rollt schnell über die ergreifende Szene.

Bei der dreißigsten Wiederkehr der großen Jahre 1813/1814 ist auch Loewe nicht stumm geblieben. Denn kann man sich eine schönere Jubiläumsgabe denken, als den 1843 komponierten „Stabstrompeter" und den nun sein siebzigjähriges Jubiläum feiernden „Prinz Eugen" von 1844? Über letzteren nur ein Wort zu verlieren, wäre überflüssig, denn er ist so volkstümlich geworden, wie kaum ein anderes Werk. Aber auch der „Stabstrompeter", eine der wundervollsten Gaben Rückertscher Poesie, verdient jetzt in Loewes Tondichtung Verbreitung über alle Gaue Deutschlands. Denn der Humor dieser Verse spricht innig und herzlich zu uns:

Seht den Stabstrompeter!
Brüder, seht, da steht er.
Dieses ist der wackre Mann,
Der so wohl trompeten kann,
Wie kein anderer.

Seht den Stabstrompeter!
Seine Kunst versteht er.
Wenn es gehn sollt' in den Sturm,
Blies er wie vom Kirchenthurm
Übers ganze Heer.

Seht den Stabstrompeter!
Mehr als das versteht er.
Wenn es an das Einhau'n ging,
Die Trompet' zur Seit' er hing,
Griff zum Säbel er.

Seht den Stabstrompeter!
Mit der Klinge mäht er,
Bis der Feind am Boden ist,
Dann giebt er der Klinge Frist,
Dann trompetet er.

Seht den Stabstrompeter!
Brüder, seht, da steht er.
Ist in unserm ganzen Heer
Noch ein zweiter so wie er?
Nun, so tret' er her.

59 Takte hindurch glaubt man Trompetengeschmetter zu hören, und doch ist es ein vierstimmiger Männerchor ohne jede Instrumentalbegleitung, was wir vernehmen. Und die höchste Kunst zeigt der Meister darin, daß er in all diesen 59 Takten auch nicht ein einziges Mal die Urtonart (C-Dur) verläßt, daß er sein ganzes Fanfarenlied nur auf den simpelsten Grunddreiklängen erbaut und trotzdem eine so wundervolle Wirkung erzielt, wie etwa Beethoven mit seinen 55 C-Dur-Takten am Schluß der fünften Sinfonie.

In behaglichem Frohsinn erzählt Loewe 1847 die komische Episode von dem „Papagei", der vor der Schlacht bei Waterloo fertig französisch sprechen konnte, von dem Kanonendonner aber derartig alteriert wurde, daß er schließlich weiter nichts als „Bum" hervorbrachte. Der Besitzer dieses unglückseligen Tieres, ein „Franzmann", wird, da alles Schnalzen und Kosen nichts hilft, darüber so erbost, daß er dem armen Vogel den Hals umdreht; aber selbst im Verscheiden entringt sich der Kehle des Papageis noch ein verzweifeltes „Bum". Auch für diesen Scherz Friedrich Rückerts

findet Loewe, der Humorist von Gottes Gnaden, den richtigen Ton; er hat das Werk sowohl für eine Singstimme wie für Männerchor gesetzt.

Im Jahre 1848 hatte Loewe, wie alle Patrioten von damals, ein großes Interesse für die Möglichkeit einer deutschen Flotte. Für sie schreibt er das kleine Volkslied „Die deutsche Flotte". In das „Album zum Besten des Frauenvereins zur Erwerbung eines vaterländischen Kriegsfahrzeuges" (Berlin 1848) steuert er, im Verein mit Donizetti, Kreutzer, Meyerbeer, Spohr und Schumann, ein Lied bei. Aber als hätte er die glorreiche Entwicklung unserer Marine geahnt, komponierte er 1856 sein „Preußisches Marinelied" und widmet es dem Prinzen Adalbert von Preußen. Lustig und lebhaft von unsern blauen Jungen herausgeschmettert, wird es auch heute seine Wirkung nicht verfehlen.

Und ein echtes, rechtes Soldatenlied ist endlich der dreistimmige Männerchor „Dem König". Mit seiner hinreißenden und doch leichtfaßlichen Melodie, mit seinen begeisternden, die Stimmung genau so wie vor hundert Jahren widerspiegelnden Worten verdient es, Gemeingut unseres braven deutschen Heeres zu werden.

12. Preußen- und Hohenzollern-Lieder von Loewe.

Zum 120. Geburtstag des Meisters (30. November 1916).
Nebst dem Erstdruck eines Schlachtgesangs.

Der Begriff der Gesangsballade ist mit dem Namen Loewe so untrennbar verbunden, daß man von der Kombination „Loewesche Lieder" etwa so fremdartig berührt wird, als wenn man von Beethovenschen Fugen und Bachschen Sonaten reden hörte, wiewohl auch diese Zusammenstellungen durchaus den Tatsachen entsprechen. Namentlich die beiden letzten Bände der großen Loewe-Gesamtausgabe (Breitkopf & Härtel) geben einen umfassenden Überblick über die geradezu staunenswerte Fülle von Werken, die wir dem Meister auch auf dem Gebiete des Liedes verdanken; über eine Reihe von Tondichtungen, die zum weitaus größten Teil abseits von der Heerstraße der Gesangsliteratur liegen, aber nicht wenige kostbare Kleinodien in sich schließen. Wie in den Balladen, wird Loewe auch in seinen Liedern jeder Stimmung gerecht; vom einfachsten Kinderlied bis zur phantastischsten lyrischen Episode verfolgen wir eine ununterbrochene Stufenleiter. Schmerz und Freude, Scherz und Ernst, Liebe und Haß, Vaterland und Soldatentum — wer wollte es wagen, in die „chaotische Haushälterei" (wo Rückert die Muse der Dichtung hausen läßt) Ordnung zu bringen?

Als Sänger des deutschen Krieges ist Loewe von mir gewürdigt worden; als Preußen- und Hohenzollernsänger, womit dieser Teil seines Schaffens sich erst wirklich abrundet, kennen ihn nur die Eingeweihten. Es erübrigt sich, nach den eingehenden und erschöpfenden Ausführungen, die Maximilian Runze über Loewes persönliche Beziehungen zum Hohenzollernhause in den Vorreden des „Hohenzollern-Albums" und des fünften Bandes der Gesamtausgabe gibt, hierüber noch etwas sagen zu wollen. Daß Loewe tiefe und mannigfache Anregungen vom König Friedrich Wilhelm IV. empfing, ist nicht zu bestreiten; wäre aber der innere Drang für diese Werke in ihm nicht vorhanden gewesen, so hätten

sie ebensowenig entstehen können, wie Beethovens und Webers Tondichtungen zur Zeit der Freiheitskriege.

Denn ihm ging sein Preußentum über alles; und von da erst dehnte er seine Liebe auf das ganze deutsche Vaterland aus. Königstreu im besten Sinne des Wortes, vergeistigte er die auf dieser Grundlage im Vaterhaus empfangene Erziehung als Mann und verklärte sie als Greis. Die Stunden und Tage, an denen er zum Preis seines Herrschers seine Kunst üben durfte, müssen ihm zu hohen Feiern geworden sein. Denn all diese Tondichtungen sind durchaus mit freiem Willen, nicht als „Aufträge" von höherer Stelle entstanden; und die sie durchglühende Begeisterung ist nicht künstlich erzeugt.

Am allerdeutlichsten geht dies aus einem Werke des zwanzigjährigen Jünglings hervor, das er 1815 zur Feier der Vereinigung Rügens mit Preußen schrieb; in einem Alter, wo die Welt noch keine Ahnung von den musikalischen Leistungen des schüchternen Kandidaten der Theologie Carl Loewe hatte. Denn das gewaltige op. 1 des Meisters — die drei Balladen „Edward", „Der Wirthin Töchterlein" und „Erlkönig" — ist erst 1823 im Druck erschienen. Der Textdichter dieser patriotischen Festkantate, die auch die Nebenbezeichnung „Geistliches Oratorium" trägt, ist nicht zu ermitteln, so daß man beinahe vermuten könnte, der Komponist habe sich die Worte selbst geschrieben. Zu einer öffentlichen Aufführung ist die Kantate nicht gekommen; und so bleibt sie mit ihren jugendlichen Schwächen und bedeutsamen Höhepunkten, namentlich im Schlußchor:

Den Bund der Treue,
Höre ihn, Gott:
Wir schwören aufs neue
Im Leben und Tod
Dem Könige Treue,
Treue dem Vaterland!

für immer ein rührendes Wahrzeichen der Vaterlandsliebe des edlen Jünglings, der zu seinem größten Schmerz an den Freiheitskämpfen nicht persönlichen Anteil nehmen konnte.

Bei der 1823 zur Vermählung des Kronprinzen Friedrich Wilhelm geschriebenen Kantate „Heldenthum und Liebe" allerdings erkennt man in einer Nummer den Großen, der bereits das op. 1 und 2 seiner Balladen hinter sich hatte. Es ist das zehnte Stück des Werkes, ein Männerchor mit der besonderen Überschrift „Schlachtgesang". Was Loewe hier in den grandiosen Rhythmen des unaufhaltsam forttreibenden Orchesters und dem fast rasend zu nennenden Feuer des Gesanges:

Was stürmet und wüthet mit Donnergerassel,
Was flammet und blitzet mit lautem Geprassel
Uns dort so verwegen
Entgegen?

mit dem immer wiederkehrenden Kehrreim:

Es ist der Feind;
Hei! Drauf und dran!

geschaffen hat, das ist von so flammender und hinreißender Begeisterung erfüllt, daß wir den Chor als eines unserer mächtigsten Kriegslieder zu betrachten haben. Die überwältigende, an Richard Wagner gemahnende Feuerchromatik der kurz vorher entstandenen „Hexe" (op. 2, Nr. 3) feiert hier eine geniale Auferstehung. In kostbare, mattrosa Seide gebunden liegt das Werk noch ungedruckt im Archiv der Königl. Hausbibliothek; der Erstdruck des Chors[1]) ist nicht allein eine nachträgliche Ehrung des Meisters, sondern eine dauernde Bereicherung unserer Musikliteratur. Die Dichtung stammt von Gustav Nicolai, dessen hauptsächlichste literarische Leistung „Italien, wie es wirklich ist" bereits vor 70 Jahren unserm früheren Dreibündler mit staunenswerter Offenheit auf den Leib rückt; unter dem Titel „Heldensinn und Liebe" ist sie in Nicolais „Arabesken für Musikfreunde" (Leipzig 1835, Teil 2) sogar gedruckt.

Von 1830 an aber bringt jedes Lustrum ein oder mehrere Preußen- und Hohenzollernwerke Loewes. Mit der „Hohenzollernkrone" seines Dichterfreundes Ludwig Giesebrecht nimmt die jedes

[1]) Siehe die Beilage.

Herz mit Freude und Genugtuung erfüllende Reihe etwa 1832 ihren würdigen Anfang. Das bald nach den Freiheitskriegen entstandene Gedicht ist so schön und schwungvoll, daß man es gar nicht oft genug der Vergessenheit entreißen kann:

Glückauf dem allerklarsten Gold,
Das Bergesschacht genähret,
Das von der Flammen Gluth umrollt
Als lauter sich bewähret,

Dem Kleinod, das mit stolzer Lust
Der Männer Herz umthürmet,
Für dessen Ehre, Brust an Brust,
Der Schlacht entgegenstürmet,

Glückauf, glückauf dem edlen Hort,
Er geht vom Ahn zum Sohne;
Glückauf, glückauf in West und Nord
Der Hohenzollernkrone!

Der zu früh dahingegangene Martin Plüddemann hat dem von Loewe nur zweistimmig (für seinen Schülerchor) gesetzten Gesange erst den rechten Nachdruck dadurch verliehen, daß er ihn aus dem Versteck der „Gesanglehre" hervorzog und für vierstimmigen Männerchor bearbeitete. Majestätisch und wuchtig schreiten die edlen Klänge, aus dem anfänglichen Unisono sich alsbald zu kräftigen Harmonien verdichtend, dahin; nach der süß-melodischen Färbung des Mittelsatzes (Dem Kleinod usw.) gewinnt von neuem die stolze und mutige Färbung die Oberhand und verharrt, bis zur mächtigsten Steigerung am Schlusse, fast unaufhörlich darin. — Mit der Reimchronik des „Preußenliedes" (zirka 1838), aber, einer ungemein platten Aufzählung geschichtlicher Daten und einem unaufhörlichen Kehrreim:

Man geht aus Nacht in Sonne,
Man geht aus Graus in Wonne,
Aus Tod in Leben ein

wußte selbst Loewe nicht viel anzufangen. Überhaupt scheint diese Reimerei eines ungenannten Dichters (oder gar einer Dichterin?)

den Zeitgenossen viel Vergnügen bereitet zu haben; wenigstens findet man noch 1856 in Daumers „Hafis" (zweite Ausgabe) eine Veränderung der unglückseligen Verse:

„Man tritt in Leid aus Wonne,
Man tritt in Nacht aus Sonne,
In Tod aus Leben ein."
Deß kann ich Unglückse'ge
Wohl ein Exempel sein

als Motto eines köstlichen satirischen Gedichts.

Dagegen ist das vierte Jahrzehnt des neunzehnten Jahrhunderts wieder mit schönen Werken gesegnet. Zwei aus dem Jahre 1841 sind die Thronbesteigung Friedrich Wilhelms IV. gewidmet; ein kleiner Männerchor ohne Begleitung: „Preußens Huldigungslied", von Ludwig Giesebrecht gedichtet, und ein großes Chorwerk, das „Te Deum". Jedes füllt den ihm zugewiesenen Platz voll aus; das erste, ein feierlicher, fast durchweg sanfter und lieblicher Gesang, erwärmt durch den Ausdruck treuester Hingebung; das andere, pomphaft und prächtig, mit großem Chor und ungewöhnlich vollem Orchester, ist mit seinen vier differenzierten Sätzen für die prunkhafte Feier der Krönung bestimmt. Das fast andauernde Verweilen des ersten Jubelsatzes in der Grundtonart (C-Dur) legt den Vergleich mit Wagners „Kaisermarsch" sehr nahe und ist zugleich ein leuchtendes Beispiel für Loewes unerschütterliche Treue im Festhalten der Grundstimmung, die nicht verlassen wird, ehe nicht alles gesagt, ehe nicht der Gedanke von allen Seiten beleuchtet ward. Alle großen Meister haben so gehandelt; zu harmonischen Schwelgereien bieten die kurzen, langsamen Mittelsätze („Tu rex gloriae Jesu Christe" und „Te ergo quaesumus") reichlich Gelegenheit. — Auch die Revolutionsjahre gingen nicht vorüber, ohne daß Loewe sich musikalisch betätigte; den frischen, königstreuen Chören „Preußentreue" und „Preußisches Hurrahlied" (1848) folgte nach der Beruhigung der erregten Gemüter (1849) das seine Textgrundlage dem dritten Psalm entnehmende würdevolle Lied „Des Königs Zuversicht", dessen Untertitel —

„Segenswunsch für sein Volk" — die Stimmung des majestätischen Werkes genugsam bekundet.

Und als hätte er damit noch nicht genug getan für das Heil und Glück seines geliebten Herrschers, läßt Loewe 1850 sein hochberühmtes, zum eisernen Bestand aller Schulchöre gehörendes „Salvum fac regem" folgen. Er setzt es für Männer- und gemischten Chor, ja sogar (wie man vor nicht langer Zeit entdeckt hat) für eine Singstimme. Über die Feinheit der thematischen Arbeit, den melodischen Fluß des Gesanges, die Erhabenheit und Heiligkeit der Stimmung hier Worte zu verlieren, erübrigt sich; die Knaben und Jünglinge der Schule sind nicht imstande, die tiefe Bedeutung dieser Hymne zu würdigen, deren wahrer Wert sich erst dem gereiften Alter erschließen kann.

Als Wilhelm I. den Thron bestieg, sang ihm der schon dem Greisenalter sich nahende Meister noch den „König Wilhelm" (1862). So schmerzlich ihn auch der Tod seines hohen Gönners betrübte — als guter Preuße zögerte er nicht, dem Bruder des Dahingegangenen in seiner Kunst zu huldigen. Denn das schönste Denkmal hatte er dem Toten in seiner Selbstbiographie gesetzt:

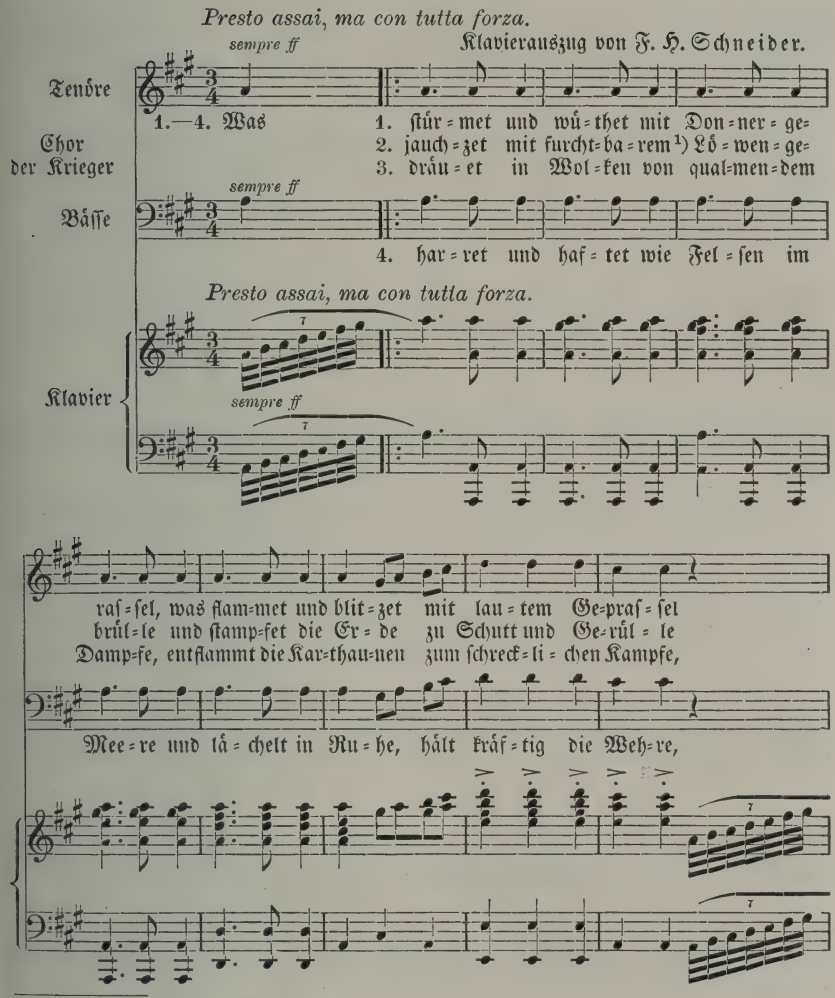
„Er hat mir seine Huld und Gnade auch als König bewahrt und viele Jahre hindurch ließ er sich meine neuen Compositonen vortragen. Konnte es wohl anders sein, als daß ich ihm mit ganzer Seele anhänglich und ergeben war? Durch das künstlerische Interesse eines so hochbegabten Königs beehrt zu werden, muß für jeden Künstler eine anregende Bedeutung haben, ihn zu frohem Schaffen und glücklichem Streben ermuntern. Und wahrlich, diese königliche Gnade leuchtet noch heute wie ein heller Stern in die Welt meiner Erinnerungen hinein, wie in meine nun stiller gewordene Zelle."

Schlachtgesang

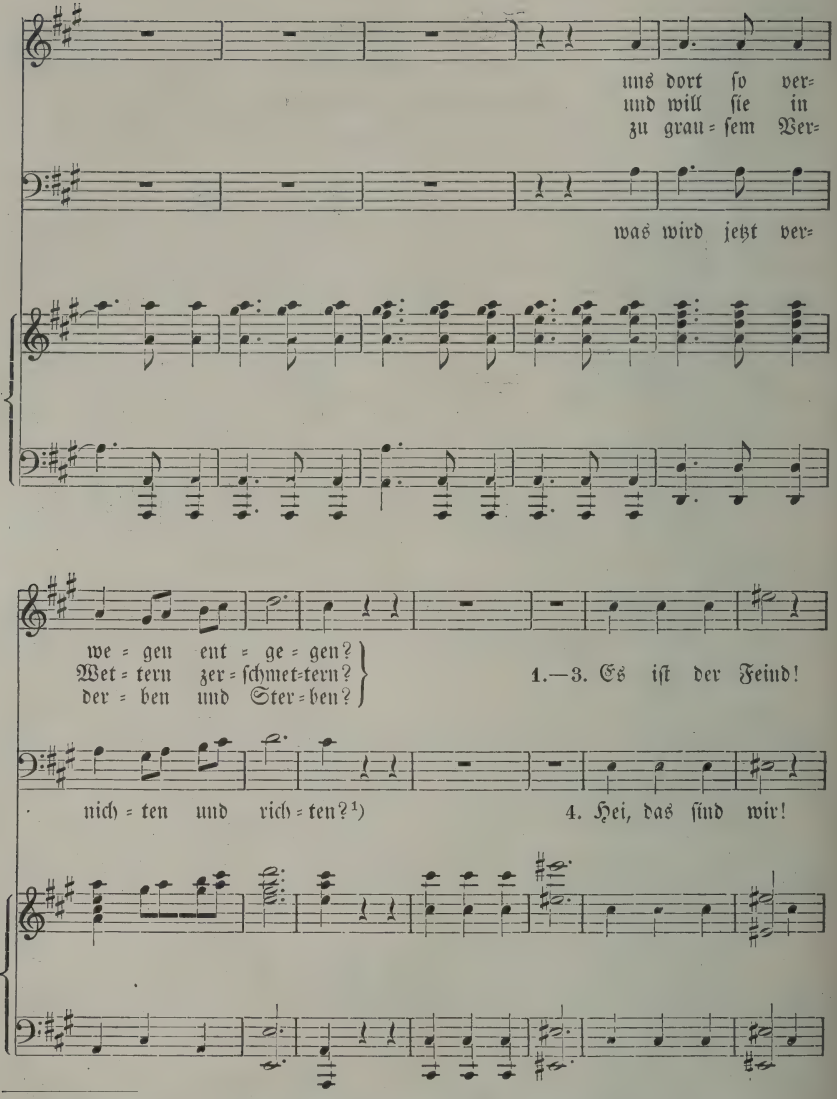
aus dem Festhymnus:

Heldenthum und Liebe

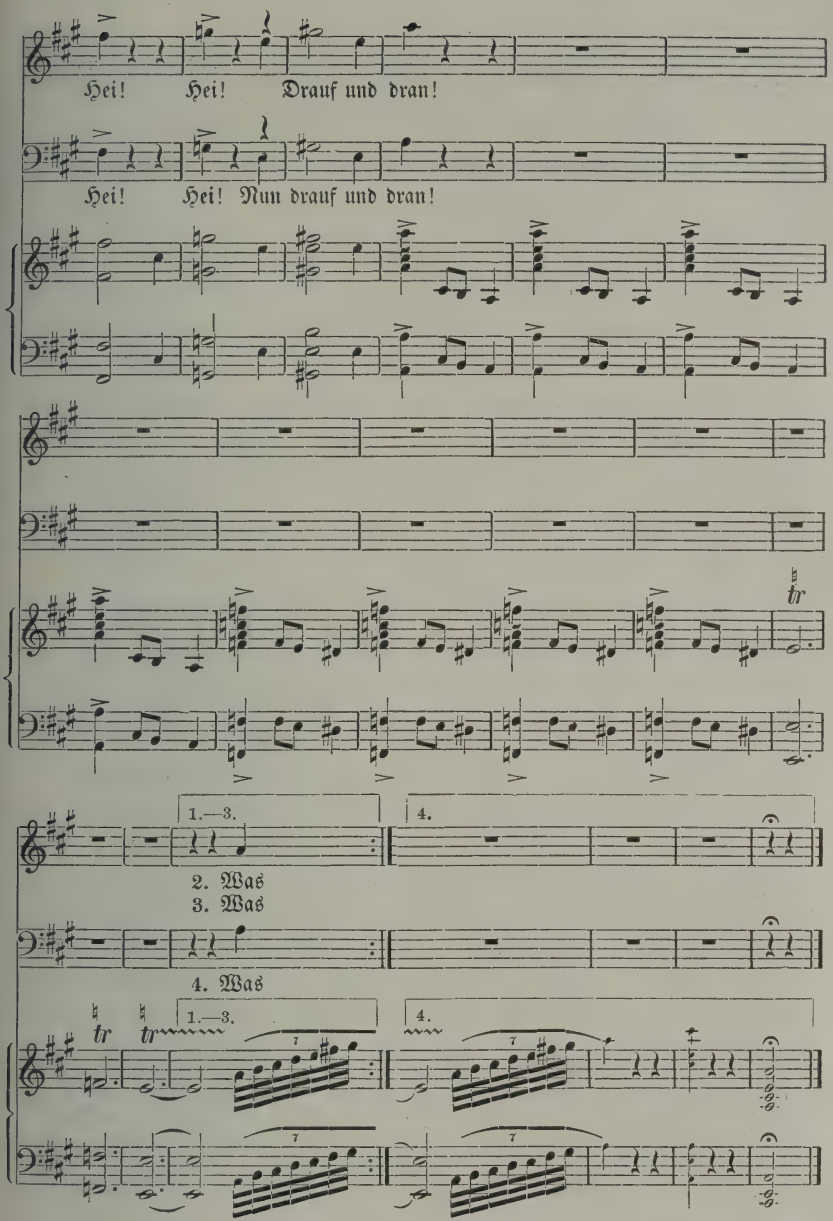
von Carl Loewe.



1) Bei Nicolai: „mordlichem".



1) Bei Nicolai: „Wer glüht vor Begierde mit schützender Wehre, den Feind zu vernichten, zu richten?"


Hei! Hei! Drauf und dran!
Hei! Hei! Nun drauf und dran!
tr
1.—3.
4.
2. Was
3. Was
4. Was
tr
tr
1.—3.
4.

13. Je ein Dutzend Soldaten- und Vaterlandslieder von Heinrich Marschner.

Ehrt eure deutschen Meister!
Dann bannt ihr gute Geister;
Und gebt ihr ihrem Wirken Gunst,
Zerging in Dunst
Das heilge röm'sche Reich,
Uns bliebe gleich
Die heil'ge deutsche Kunst!

Selten wohl sind inmitten einer Zeit tiefsten äußeren Friedens wahrere Worte gesprochen worden. Daß wir ihrer als Talisman gegen eine Welt von Feinden bedürfen würden, konnte vor drei Jahren, als wir uns Marschners anläßlich seines fünfzigsten Todestages wieder einmal erinnerten, niemand ahnen. Nun sind sie tieferen Sinnes ins Leben getreten.

So achtungswert auch all die vielen Versuche der letzten Tage, in Liedern und Märschen Krieg und Sieg zu feiern, sein mögen — mit den Tondichtern der vergangenen Zeit werden sich die heutigen nicht vergleichen wollen. Selbst wenn vor dem Kriege Anzeichen von Größenwahn in dieser Beziehung vorhanden gewesen sein sollten — der Ernst der Zeit dürfte solche Regungen zunichte gemacht haben. Ganz abgesehen davon, daß „Gelegenheitswerke" auf allen Gebieten der Kunst von vornherein einen geringeren Wert beanspruchen können als die in freier Begeisterung empfangenen und aus innerem Drang entstandenen, so bedarf es bei einem so eng begrenzten, sagen wir einmal vorschriftsmäßigen Gebiet, wie dem der militärischen Musik, eines doppelten, dreifachen Könnens und Empfindens, um solche Werke zu wirklichen Kunstwerken von dauerndem Wert zu gestalten. Nur wenn der Künstler mit gutem Gewissen wie Evchen von sich sagen kann: „Es war ein Müssen, war ein Zwang", wird sich auch der Kritiker zufrieden geben dürfen.

Solche Ewigkeitswerke militärischer Musik sind der Schlußchor von Glucks aulidischer Iphigenie, die Figaroarie, Schuberts Mi-

litärmärsche. Ihre Entstehung war von äußeren Verhältnissen ganz unabhängig. Auch die Mehrzahl der Marschnerschen Kompositionen darf sich dieses nicht zu unterschätzenden Vorzugs rühmen. In Verbindung mit ihrer überraschend großen Menge räumt er Marschner einen hervorragenden Platz auf diesem Gebiete ein. Ihre übersichtliche Zusammenstellung am Anfang jeder der beiden Gruppen möge dem zukünftigen Verleger dieser Gesänge[1]) eine brauchbare Übersicht gewähren. Daß keiner vergessen ist, glaube ich ohne Furcht einer Widerlegung behaupten zu können. Sie sind größtenteils im Handel nicht mehr zu haben, aber sämtlich in meinem Besitz.

A. Der Soldatenliederkreis.

1. Soldatenlied.
2. Soldatenchor.
3. Franzosenlied.
4. Bürgerwachtlied.
5. Communalgardenreveille.
6. Das 10. Armeekorps. I.
7. Das 10. Armeekorps. II.
8. Soldatenabschied. I.
9. Soldatenabschied. II.
10. Kriegslied gegen die Wälschen.
11. Schlachtlied.
12. Des Kriegers Sterbelied.

„Liebe, Wein und Krieg" lautet der Titel der Sammlung, in der sich Nr. 1 und 8 befinden; und diese drei Worte bezeichnen kurz und treffend die Gebiete, auf denen Marschner als Chor-Komponist in hoher Meisterschaft dasteht. Mit großer Sicherheit in der Behandlung des Männerchorsatzes verbindet er eine so frische und fortreißende Melodik, eine so markante, förmlich elektrisierende Rhythmik, daß wir ihn geradezu den Klassiker der militärischen Musik nennen können. Diese beiden Chöre bilden

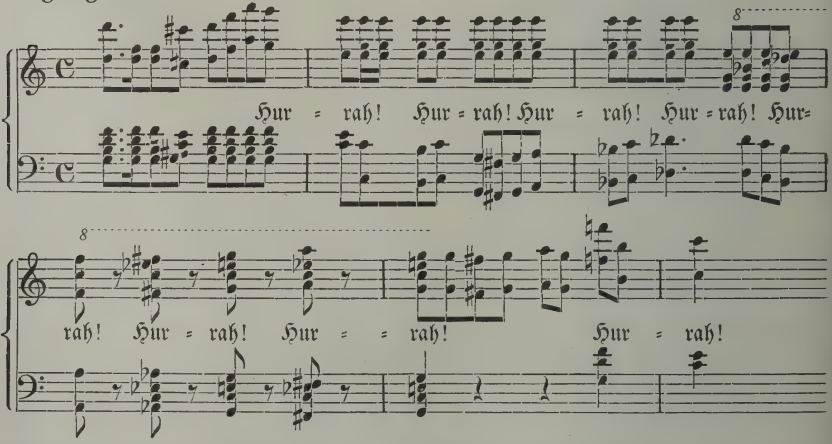
[1]) Meist für Chor, oder für Solo mit Chor.

in Verbindung mit Nr. 2 und 3, die in der Oper „des Falkners Braut" enthalten sind, das Vierblatt der rein heiteren Soldatenlieder unseres Meisters. Namentlich Nr. 3, der Franzosenchor, der mit köstlichem Humor:

Immer muthig voran, beim Trommelschall,
Franzosen siegen überall!
Wenn der Teutsche, steif und schwer,
Tausend Mann auch stärker wär,
Zieht der Franzose nur heran,
Laufen alle tausend Mann

die Kriegseitelkeit der gallischen Nation verhöhnt, dürfte unseren in den Schützengräben Frankreichs zu Spott und Übermut ja sehr empfänglichen Feldgrauen eine willkommene Gabe sein.

Würde und Begeisterung ist das Kennzeichen von Nr. 6 und 7. Ihr höherer Stil spricht sich zwar schon darin aus, daß großes Orchester die Begleitung übernimmt und eine Gliederung in Solo und Chor vorgesehen ist, noch mehr aber in der Tatsache, daß die Harmonie sich durchaus nicht allein in dem beliebten Dreiklang bewegt, sondern selbst kurz vor dem Strophenschluß durch Ausbiegungen wie:



dem „Hurrah" einen wilden, enthusiastischen Anstrich verleiht.

Auch Nr. 4 und 5 zeigen sich inhaltlich wie musikalisch als

bedeutsame Gaben, als weiße Raben inmitten des so ausgiebigen Geschreis und Gekrächzes des Jahres 1848. Nicht zu Umsturz und Mord fordern sie auf, sondern sie enthalten die gleiche Mahnung zur Ordnung wie Robert Schumanns „Deutscher Freiheitsgesang"[1]). Sie schließen beide mit der eindringlichen Aufforderung zur Wachsamkeit. Sehr schön tritt dies namentlich in dem immer verschiedenen Kehrreim von Nr. 4 hervor.

Wacht, Bürger, wacht!
Denn gräßlich war die Nacht;

so schließt die erste Strophe; „'s war eine schwüle Nacht", heißt es in der dritten, während das:

Wacht, Bürger, wacht!
Es blinkt der Sterne Pracht

und:

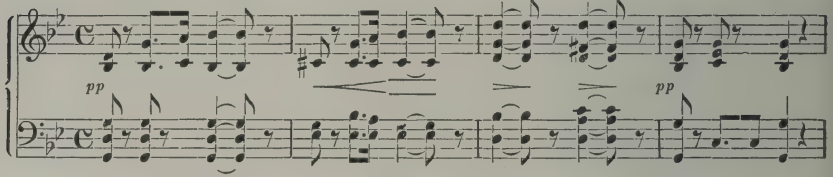
Wacht, Brüder, wacht!
Die Morgenröthe lacht

der zweiten und vierten die innige Hoffnung auf bessere Zeiten hindurchleuchten läßt. Daß beide Gesänge aus einem Geiste geboren sind, beweist außer der Gleichartigkeit des Zeitmaßes und Rhythmus die Übereinstimmung der Tonart (A-Dur).

Ganz anders wie in Nr. 8 tritt uns der Abschied des Soldaten in Nr. 9 entgegen. Es ist ein in seiner volkstümlichen Einfachheit doppelt ergreifendes Strophenlied, dessen Dur-Schluß nach fortwährendem Moll herzlich und innig tröstend wirkt, ohne Zagen und Furcht auch nur von ferne aufkommen zu lassen. So hat der Krieger die gebührende Weihe zu dem energischen „Kriegslied" (Nr. 10) erhalten, jenem hinreißenden Gedichte Ernst Moritz Arndts, das mit seinem viermal wiederkehrenden, vom Chor mit höchster Kraft wiederholten Kehrreim: „Alldeutschland in Frankreich hinein!" noch heute so gilt wie vor hundert Jahren. Die feierliche Es-Dur-Tonart des Anfangs- und Schlußteils wird durch eine herbe G-Moll-Episode des Mittelsatzes, die den schier unauslöschlichen Haß des deutschen Wesens gegen das Welsche kundgibt, machtvoll unterbrochen.

[1]) Vgl. S. 144—152.

Und nun kann das berühmte Schlachtlied (Nr. 11) ertönen, welches in „Der Templer und die Jüdin" vom Chor der Sachsen gesungen wird. Es ist so bekannt, daß jede ausführlichere Besprechung sich erübrigt. Den ergreifenden Schluß dieses ganzen wirklichen „Liederkreises" bildet Nr. 12, eine Ballade wie „Kriegers Ahnung" von Franz Schubert. Die Szene ist die gleiche wie in Körners „Die Wunde brennt", ein rührender Gruß an das tropfenweis entweichende Leben. Marschner hat als musikalische Grundlage des Ganzen ein Trauermarsch-Motiv:



gewählt, das nun in mannigfachen Veränderungen, steigend und fallend, bis ans Ende forttönt. Der ersterbende Ausklang der Ballade[1]) gibt unserem durchaus organischen Liederkreise einen erschütternden, dramatischen Abschluß: ein einsames, von treuen Bruderhänden bereitetes Soldatengrab.

B. Der Vaterlandsliederkreis.

1. Mein Vaterland.
2. Bürger ist jeder Sohn.
3. Ein Mann ein Wort.
4. Protestlied für Schleswig-Holstein.
5. Deutsche Nationalhymne.
6. Lied des Alten im Bart.
7. Preislied für Deutschland.
8. Deutschlands Ehr und Pflicht.
9. Der deutsche Rhein.
10. Germania.

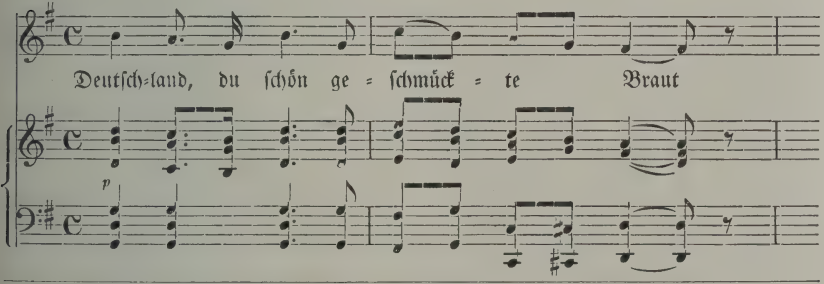
[1]) Neu gedruckt in Band 1 meiner Sammlung von Marschners „Balladen". (F. W. Gadow & Sohn.)

11. Kaiserlied.
12. Kaiser Wilhelm.

Mitten in einer Reihe lustigster Trinklieder für Männerstimmen (op. 139) erscheint plötzlich Hoffmanns (von Fallersleben) „Mein Vaterland" (Nr. 1), die jedem Deutschen vertrauten Worte: „Treue Liebe bis zum Grabe". Nichts anderes als aufrichtige Liebe zur Heimatserde kann den Tondichter bewogen haben, die volkstümliche Weise durch eine solche zu ersetzen, wie er sie empfand. Und die acht markigen Takte dieses Liedes dürfen in der überaus großen Zahl seiner Kompositionen nicht fehlen, weil sie beredter als manches umfangreiche Stück anderer Tonsetzer zu uns sprechen. Mit Schumann und Loewe vereinigt sich Marschner in Nr. 9 zu einem Trifolium, das unser Volk mit Stolz betrachten und sein Eigen nennen darf. Aus der Reihe der übrigen Gesänge, die allen Ansprüchen gediegenster Musik neben ihrem patriotischen Zwecke entsprechen, hebe ich Nr. 2 als zeitgemäß hervor; ist doch der viermalige Kehrreim:

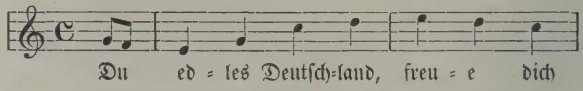
Dem Vaterland gilt nur ein Stand:
Bürger ist jeder Sohn!

nichts anderes als das erhebende Wort unseres Kaisers zu Beginn des Krieges! Ein unvergleichlicher Vaterlandsgesang ist Nr. 6[1]): „Durch tiefe Nacht ein Brausen zieht", Mendelssohns gleichnamiger Komposition zum mindesten ebenbürtig; schwungvoll und edel gehalten beginnt er, steigert sich zu hoher Begeisterung, um plötzlich bei den Worten:



[1]) Neudruck a. a. O.

gleich als ob der Bräutigam des Hohenliedes nahte, sanft und leise zu erklingen; erst der bekräftigende Chorschluß führt allmählich wieder zu der Energie des Anfangs über. Auch die beiden Gesänge aus der vergessenen Oper „Kaiser Adolf von Nassau" (Nr. 7 und 11) rufen in heutiger Zeit laut und nachdrucksvoll um Erweckung aus langem Schlafe. Dann erst wird der „Kaiser Wilhelm" (Nr. 12) die ganze Urkraft und Unzerstörbarkeit seines deutschen Wesens entfalten können, nachdem die köstliche Volksmelodie:



bereits 1870 aus der opernhaften Umklammerung des „stolzen England" befreit worden war.

14. Conradin Kreutzer, ein deutscher Sänger.

Wenn überhaupt heute noch jemand an Conradin Kreutzer denkt, so glaubt er mit der Kenntnis, daß der Mann die Musik zum „Nachtlager in Granada" und zu Raimunds „Verschwender" schrieb, sich und dem Gedächtnis des Tondichters vollkommen genug getan zu haben. Dieses immerhin positive Wissen wird indes in dem Hirn gar vieler durch verwirrende Annahmen anderer Art erheblich getrübt; eine der häufigsten dieser negativen (falschen) Kenntnisse besteht in dem Glauben, daß Conradin Kreutzer der Widmungsempfänger von Beethovens unsterblicher „Kreutzer-Sonate" sei, während diese in Wirklichkeit dem Geiger Rudolf Kreutzer zuteil ward. Trotzdem hat das Schicksal auch Conradin in eine, wenn schon ziemlich entfernte Beziehung zu Beethoven gebracht, indem es ihm die Komposition der Grillparzerschen Oper „Melusine" bestimmte, mit der der Titan bekanntlich ziemlich lange liebäugelte, ohne allerdings das für das Wasserweib erforderliche Feuer genügend in sich anfachen zu können. Conradin Kreutzer errang während eines 67jährigen Lebens (1782—1849) mit einer beträchtlichen Anzahl von Opern, Chören und Liedern berechtigte Erfolge; ansprechende, liebenswürdige, sehr sangbare Melodien, eine ungezwungene Heiterkeit, gemütvolle Innigkeit und nie in falsche Sentimentalität ausartende freundliche Weichheit machten seine Werke leicht auffaßbar für das Volk, das ihn als seinen Liebling auf den Schild erhob, über anderen aber auch schnell vergaß. Wir Deutsche sind nun durch die Fülle der uns zugefallenen Großen und Größten allerdings verwöhnt; fremde Nationen würden aus einem solchen anmutigen Talent zweiten Ranges, wie wir es zu Dutzenden haben, weit mehr machen. Trotzdem täten wir Kreutzer bitteres Unrecht, wenn wir ihn ganz vernachlässigten, da selbst der strenge Herausgeber des „Quellenlexikons", Eitner, ihm „reiche Erfindungsgabe" zuspricht und hervorhebt, daß sich „sein Orchester dem Mozarts und sogar Beethovens anschließe".

Der Krieg und das durch ihn lebhaft gesteigerte Nationalgefühl gibt eine ungezwungene Veranlassung, dem trefflichen Manne wenigstens einen Teil der ihm bisher vorenthaltenen Dankesschuld abzustatten. Denn Conradin Kreutzer hat recht viele patriotische und kriegerische Tondichtungen geschaffen, die nicht bedeutsamen äußeren Ereignissen ihre Entstehung verdanken, sondern im Laufe der Jahre dem inneren Drange vaterländischer, deutscher Gefühle entkeimten. Indem ich sie jetzt — ohne Rücksicht auf ihre Entstehungszeit — gleichsam in psychologischer Reihenfolge bespreche, gewinnen wir das in seiner Schlichtheit und Treue rührende Bild eines deutschen Sängers, der seiner Heimat und ihrem Wesen mit unwandelbarer Liebe ergeben war. Und das Herz muß sich einem jeden von uns weiten, wenn wir in der Schar dieser Gesänge hauptsächlich Dichtungen unserer gefeiertsten Lieblinge — vor allem Ludwig Uhlands — erblicken.

Mit einer der ergreifendsten eröffnen wir unsere Wanderung; mit einer, die, wenn auch ein Jahrhundert seit ihrer Entstehung verflossen ist, doch noch nichts von ihrer Beziehung auf heute einbüßte — mit Uhlands „Ernst der Zeit“:

Wann ward der erste Kranz gewunden?
Wann flog der erste Ball ans Ziel?
Wann ward der heitre Tanz erfunden?
Und wann das lose Pfänderspiel?

Ach! wohl in fernen, fernen Tagen,
Die unsern hätten's nie erdacht,
Wo bald im Feld die Völker schlagen
Und bald der innre Zank erwacht.

Von der Tragik dieses Gedichts ist unser Tondichter so stark berührt worden, daß er ihm zwei verschiedene Fassungen gab. Bei fast allen großen Meistern finden wir ähnliche Vielgestaltungen; es ist, als ob sie sich nicht trennen könnten von dem Eindruck einer bestimmten Dichtung; als ob sie dieselbe von allen Seiten, wie ein selbständiges Motiv absoluter Musik, betrachten mußten. Ich erinnere an Bachs Schöpfungen dieser Art, an Goethes „Nur wer die Sehnsucht kennt“, das Beethoven vier-, Schubert sogar

sechsmal in Töne gab. Kreutzers „Ernst der Zeit" zeigt in seiner ersten Fassung einen Wechsel von Solostimmen und Chor derart, daß jene bang und beklommen die Frage stellen, während der Chor die Antwort in fast verzweifelnder, starker Heftigkeit gibt. In der zweiten Fassung aber hören wir nur den Chor, fast durchweg leise, nur bei dem viermaligen „Wann" etwas mehr betont, die ganze zweite Strophe wehmütig flüsternd. Auch wir vermögen kaum noch jener heiteren Tage zu gedenken...

Nach diesem feierlichen Vorspiel betreten wir die eigentliche Halle der Lieder und begegnen in zwei allbekannten Gedichten dem „deutschen Jüngling", den Wagner so meisterhaft charakterisiert[1]). „Des Knaben Berglied" von Uhland tönt frisch und feurig daher, um zuletzt eine fast wilde Färbung zu gewinnen, während „Der Ritter" (Gustav Schwabs „Sohn hier hast du meinen Speer"), in der Weise eines würdigen, in sich gefestigten Marsches die bedächtige Weisheit, aber auch den ungebrochenen Mut des erfahrenen Mannes erkennen läßt, der wohl berufen ist, dem Knaben bei seinem Eintritt in das Heldenleben den rechten Weg zu weisen. Und mit friedlichem, aber bereits auf den künftigen Ernst hinweisendem Waffenspiel zieht der Jüngling mit seinen Genossen im „Schützenlied" (Chor mit Begleitung von vier Hörnern) in die Welt, um den Adel seiner Gesinnung zu erproben.

Am Rhein rastet die Schar. Und alsbald dringt aus den frischen Kehlen, von Gitarrenklang begleitet, der hundertfach komponierte „Deutsche Rhein"; in der Heldentonart B-Dur, wie Beethovens Sonnen- und Planetenmarsch der Neunten, gehalten. Noch deutlicher und energischer, jedweden frechen gallischen Anspruch zurückweisend, durch das kriegerische D-Dur zum Äußersten entschlossen, fügen die Jünglinge das Lied „Der Rhein" von Reifferscheid („Du keckes Frankreich drohe nur mit lautem Kriegsgeschrei") hinzu. Und können diese Augenblicke der Erhebung und Begeisterung schöner gekrönt werden als durch Arndts „Was ist des Deutschen Vaterland"? Gerade bei diesem Gedicht wirkt

[1]) In „Deutsche Kunst und deutsche Politik".

die Gitarrenbegleitung Kreutzers wie eine Improvisation, geboren aus der Größe des Moments und dem Anblick einer herrlichen Natur. Er hat es denn auch den „Patriotischen Rheinliedern" (op. 86) beigesellt.

Weil die Vaterlandsliebe ein so unveräußerliches Gut des Deutschen ist, versteht er diese Empfindung auch bei den anderen Nationen in ihrer vollen Bedeutung zu würdigen. Sein angestammtes, ererbtes Reich verteidigt er bis zum letzten Blutstropfen; fremden Völkern gönnt er das ihre. In sehr origineller Weise spinnt Kreutzer diesen Gedanken in dem Hexameron „Der Italiener, der Brite, der Franzose, der Schweizer, der Russe, der Deutsche" aus, einer Folge von sechs Männerchören, die in der Tonfärbung und Melodienführung glücklich die Verschiedenartigkeit des Volkscharakters widerspiegeln und so gewissermaßen ein musikalisches Seitenstück zu Hebbels dramatischem Fragment „Vier Nationen unter einem Dache" bilden[1]). Eine weiche und schmachtende Canzone für Italien, ein harter und trockener Sang für England, ein tändelndes Troubadourlied für Frankreich (mit der übrigens sehr bezeichnenden Äußerung: „Kein schauriger Spleen mit schwerem Drücken prägt auf die Stirn des Trübsinns Spuren"), für die Schweiz ein Kuhreigen, juchtene Unschuld („barsch und bewegt") für den Russen. Wenn aber der Deutsche schon 1837 singt:

Laßt seinen Werth dem Norden und dem Süden,
Das gleiche Recht aus allen Herzen spricht;
Ihr liebt die Heimath, die euch ward beschieden,
Drum einet euch in brüderlichem Frieden,
Doch hört nun auch mein Wort und zürnt mir nicht

so werden das heute die verblendeten Feinde noch weniger glauben und verstehen wollen als vor achtzig Jahren. Wir aber können den Chorgesang „Deutscher Trost" von Ernst Moritz Arndt anstimmen, eines der letzten und in seiner Einfachheit erhebendsten Werke unseres Meisters; denn die Worte:

[1]) Vergleiche des Verfassers Skizze „Ein vergessenes aber zeitgemäßes Hebbel-Werk". (Berl. Börsen-Courier, 1915, Nr. 565.)

Deutsches Herz, verzage nicht!
Thu', was dein Gewissen spricht,
Dieser Strahl des Himmelslichts:
Thue recht und fürchte nichts

ruft uns der tote Sänger gerade heute bedeutungsvoll aus seinem Grabe zu. Mit solchen Gesinnungen war Conradin Kreutzer voll berechtigt, Hoffmanns (von Fallersleben) „Deutschland über alles" mit einer neuen Melodie zu schmücken. In hoher Würde, schwungvoll und erhaben, dringen die Klänge alsbald vertraut an unser Ohr, das eigentlich nur auf Haydns Kaiser Franz-Weise eingestellt ist. Man suche das Werk aus dem Staub und Moder, in dem es jetzt begraben liegt, hervor, und man wird reich belohnt und mit Dank gegen den Tondichter erfüllt werden. Als besonderes „Preußenlied" geselle man ihm das im gleichen Opus (120) enthaltene „Schwarz und Weiß" hinzu.

Und nun geht es wirklich zum Kampf. Das „Soldatenlied" ist zwar noch ganz von lebhafter Heiterkeit erfüllt; in fast tänzelndem Rhythmus und strahlendem Frohsinn bewegt es sich vom ersten bis zum letzten Takt. Ihm schließt sich als eines der wirkungsvollsten Stücke deutscher Chormusik der „Waffentanz" an. Im $^{9}/_{4}$-Takt und in prächtigen Harmonien, von einer geradezu fortreißenden Melodik getragen, von ritterlichem Geist durchtränkt, endet er mit einem ergreifenden, leis verhallenden Treuegelöbnis. Der „Schlachtgesang" endlich, ein kecker und wilder Chor, beschließt die Reihe dieser sämtlich von Heinrich Stieglitz gedichteten Kriegslieder.

Den Ernst des blutigen Streites aber legt ein lieber alter Bekannter „Der gute Kamerad" Ludwig Uhlands dar. Neben der Volksmelodie kann er sich mit gleichem Recht behaupten wie Liszts „Loreley" und Marschners „Treue Liebe bis zum Grabe". Wie vom „Ernst der Zeit" existieren auch von ihm zwei Fassungen, eine kurze mit Klavier-, und eine ausgedehntere mit Klavier- und Cellobegleitung, als Beweis, wie ernst es unserem Tondichter um die richtige Betönung des erschütternden Monologs war. In der

erweiterten Form beansprucht das Werk die Bedeutung einer wirklichen Ballade.

Die herrliche „Siegesbotschaft" Uhlands ragt weit über das Gewöhnliche hinaus. Die Steigerung ist hier mit ganz besonderer Kunst und Geschicklichkeit durchgeführt. Der Gesang der ersten Strophe nämlich, die die Ungewißheit des Ausganges schildert, hat nur dumpfe Paukenschläge als Begleitung. Prophetisch das Glück kündend, treten in der zweiten bereits einzelne Rufe der Hörner, Trompeten und Posaunen hinzu; aber noch schließt sie — wie die erste — mit ganz leisem Paukenschall. Die dritte, die sich befreiend und erlösend aus dem bisherigen Moll nach Dur wendet:

Da schwingt sich's überm Rhein empor
Und bricht den düstern Wolkenflor

läßt bereits die Siegesfanfaren ertönen. Bei der vierten aber „rauscht und singt es im goldenen Licht"; aus den zuerst leise kosenden Singstimmen und den zart begleitenden Instrumenten entfaltet sich eine überströmende, jauchzende Freude. Wie oft in diesem Kriege schon hätte uns das herrliche Lied begeistern können! Wir wollen es für das Ende aufsparen.

Die Reihe der Kreutzer-Gesänge schließe sich mit einem Werke, das ahnungsreich, aber verklärt, mild und gefaßt auf den Anfang zurückblickt. Auch hier ist es wieder unser geliebter Ludwig Uhland, der dem Sänger die einfachen, erschütternden Worte spendet. Denn kann unser aller Empfinden wohl herzlicher ausgedrückt werden, als er es in dem Liede „An das Vaterland" getan?

Dir möcht' ich diese Lieder weihen,
Geliebtes deutsches Vaterland!
Denn dir, dem neuerstandnen, freien,
Ist all mein Sinnen zugewandt.

Doch Heldenblut ist dir geflossen,
Dir sank der Jugend schönste Zier:
Nach solchen Opfern, heilig großen,
Was gälten diese Lieder dir?

In der abgrundtiefen Bescheidenheit dieser Frage findet der Dichter schon seinen Lohn. Und der Tonmeister half mit, ihn noch zu vergrößern und zu verewigen.

15. Giacomo Meyerbeer und sein deutsches Vaterland.

Zum Todestage des Meisters (2. Mai).
Nebst dem Erstdruck eines vaterländischen Chorlieds.

Das beliebte Schlagwort „Meyerbeers Kunst ist keine deutsche Kunst" hat einen durch nichts gefestigten Untergrund. Jedes musikalische Volk, seien es nun Italiener, Franzosen, Nordländer oder Spanier (unter den Europäern scheiden nur die Engländer als gänzlich unschöpferisch aus) hat ihr Schönes und Eigenartiges, und keine Nation bleibt von der anderen unbeeinflußt. So wandelt Mozart in seinen ersten Opern vollständig in den Wegen der italienischen opera seria, und Beethoven hat selbst in seiner höchsten Schaffensperiode es nicht verschmäht, italienische Texte zu komponieren. Oder will man einwenden, es wäre „undeutsch", wenn die „Hugenotten" in Frankreich und die „Afrikanerin" in einem tropischen Thule spielen? Wird man vielleicht daran Anstoß nehmen, daß uns der „Fidelio" und „Don Juan" nach Spanien, der „Lohengrin" nach Antwerpen und die „Euryanthe" nach Frankreich versetzt? Warum erwähnt man nicht, im Gegensatz dazu, daß die Handlung des „Prophet" zum größten Teil in Deutschland vor sich geht?

Nur eine kurzsichtige oder gehässige Kritik wird Meyerbeer sein „Deutschtum" absprechen. Ja, man wird sogar ohne Übertreibung behaupten können, daß derartig edel und schwungvoll geführte Melodien, wie sie sich unzählbar in seinen Werken finden, nur aus deutschem Geiste geboren werden konnten. Man sehe sich doch die zeitgenössischen französischen und italienischen Opern daraufhin an, ob auch nur eine an innerem Gehalt mit irgendeiner Meyerbeerschen annähernd in Wettbewerb treten könne! Schon die Behandlung des Orchesters ist bei ihm durchaus einzigartig, nur etwa mit Berlioz zu vergleichen, der in seinem Heimatlande gleiche

Anfeindungen zu erdulden hatte, wie Meyerbeer in Deutschland. Hat man doch geradezu — und mit Recht — das spezifisch „Deutsche" in des Franzosen Berlioz Musik stets darum hervorgehoben, weil sie sich so weit von der gangbaren französischen unterschied und noch unterscheidet.

Der Einwand, daß die patriotischen Tondichtungen Meyerbeers nicht innerem Herzensdrange entsprungen, sondern nur „bestellte Arbeit" des Königlich preußischen Generalmusikdirektors seien, wird schon durch den Umstand hinfällig, daß drei solcher Werke bereits aus seiner „italienischen" Jugendperiode stammen. Mit Beethoven, Spohr und Weber gehört Meyerbeer zu den Auserlesenen, die die große Zeit der Freiheitsjahre als denkende und bereits schaffende Musiker miterleben durften. Wie hätte die denkwürdige Erhebung Deutschlands in der Seele eines dem καλὸν κἀγαθόν ergebenen Jünglings nicht einen Widerhall finden sollen? Das Zupfen von Charpie allein konnte ihn nicht befriedigen; da er dem Vaterlande nicht als Soldat dienen konnte, wie sein jüngerer Bruder Wilhelm, so mußte er es als Künstler tun. Der als Trost für die Eltern komponierte Psalm „Gott ist mein Hirt", dessen sanfte Klänge den ins Feld ziehenden Bruder umschweben sollten, wurde am 12. Oktober 1813 vom Chor der Singakademie zur Aufführung gebracht; und als wenige Tage darauf die Leipziger Schlacht geschlagen wurde, zeigte es sich, daß das in der Tondichtung zum Ausdruck gebrachte Gottvertrauen den schönsten Lohn gewann. Ein „Tedeum" feierte den Sieg.

Nach der endgültigen Entscheidung 1814 sang Meyerbeer den Deutschen das „Königslied eines freien Volkes", von F. W. Gubitz, und „Was ist des Deutschen Vaterland", von Ernst Moritz Arndt gedichtet. Beide Männerchöre sind wahrscheinlich nie gedruckt worden; die Manuskripte ruhen vielleicht noch irgendwo in Wien, wo sie entstanden sind, und können in Zeiten der Ruhe eine fröhliche Auferstehung feiern. Den Schlußstein all dieser Kompositionen aus den Freiheitsjahren bildet endlich „Das Brandenburger Thor", ein patriotisches Singspiel mit mehreren feu-

rigen Soldatenliedern. Beethovens „Schlacht bei Vittoria", Spohrs „Befreytes Deutschland", Webers „Kampf und Sieg" und Meyerbeers „Brandenburger Thor" stellen ein Quartett zeitgemäßer Tonwerke dar, dessen sich das deutsche Volk mit Recht rühmen kann. Mit dem Spohrschen teilt Meyerbeers Werk das Schicksal, daß die in der Berliner Königl. Bibliothek aufbewahrte Handschrift noch ihres ersten Druckes harrt[1]).

Die zehn Jahre später (1824) entstandenen „Crociato in Egitto" hatten ihren ungeheueren Erfolg nicht zum wenigsten dem „coro dei congiurati" mit seiner packenden Melodie:

Nel silenzio fra l'orror

zu danken; nach weiteren 30 Jahren verwandte sie der Meister zu seinem „Preußenlied": „Ich bin ein Preuße, kennt ihr meine Farben". Mit Stolz und Freude und hohem künstlerischen Gelingen aber vollbrachte er den Auftrag seines Königs, die Festoper zur Dreißigjahrfeier der Befreiung Deutschlands zu schreiben. Mit dem „Feldlager in Schlesien", der deutschesten Oper, die sich denken läßt, wurde am 7. Dezember 1844 das neuerbaute Berliner Opernhaus eröffnet; der unbeschreibliche Enthusiasmus, mit dem sie sofort aufgenommen wurde, steigerte sich noch, als die schwedische Nachtigall Jenny Lind die Rolle der Vielka übernommen hatte. Mehr als 70 Jahre sind seit der Komposition des Werkes verflossen; nie ist es in seiner Urgestalt gedruckt worden. Aber Meyerbeer wollte die Schönheiten der Partitur nicht ungenützt verkümmern lassen, und er verwertete deshalb einen großen Teil der Musikstücke bekanntlich zu einem neuen Libretto, das ihm Scribe zusammenstellte. Als „Nordstern" wurde das ehemalige „Feldlager" gedruckt und machte die Runde über alle Bühnen. Die Frische des Originals wird natürlich bei derartig eingreifenden Umarbeitungen vielfach verwischt. Aber liegt es nicht nahe, in heutiger Zeit die reizende Oper in ihrer ursprünglichen Gestalt ans Licht zu bringen? Wie weit würde sie alle jetzt entstandenen

[1]) Ein bisher ungedrucktes Lied daraus als Musikbeilage.

Werke — so gut sie gemeint sind — überragen, welches Interesse würde die geistvolle Musik erregen! Mendel schreibt darüber:

Der Meister ergriff das flache, dürftige Textbuch, dessen dramatisirte Anekdote, arm an Handlung, im ersten und dritten Akt höchstens Stoff zu einer Salonoper bot, mit patriotischem Feuer, welches er in seine Musik ausgoß, und bewies, zu welchen Dimensionen in seiner Hand selbst ein Gelegenheitswerk heranwachsen mußte, besonders im zweiten Akte mit seinen Soldatenliedern, Aufzügen und charakteristischen Märschen, dessen Finale sich zu einem Aufschwung der Vollendung emporgipfelt, wie er noch nie bisher erreicht worden war. Niemals auch hat eine Musik mit entflammenderen patriotischen Weisen zu dem Publikum gesprochen.

Für die Festaufführung des „Feldlagers" am 31. Mai 1851 (gelegentlich der Enthüllungsfeier des Rauchschen Standbildes Friedrichs des Großen) schrieb Meyerbeer noch ein ganz treffliches Tenorlied mit Männerchor als Einlage: „Fridericus Magnus." Mit den Männerchören „Dem Vaterlande" (1859 für den deutschen Gesangverein Teutonia in Paris komponiert), dem sich auf dem „Heil dir im Siegerkranz" aufbauenden „Bundeslied" und dem „Lied vom blinden Hessen" (1862), einem ungemein lieblichen Heimatsgesange mit prächtiger Tonmalerei des Wellenrauschens, schließt sich die Reihe der vaterländischen Tondichtungen harmonisch ab.

Seinen schönsten und erhebendsten Triumph als Deutscher aber feierte unser Meister nicht, als zur Krönung König Wilhelms I. 1861 sein gewaltiger „Krönungsmarsch" erklang, sondern im Jahre 1859 in Paris. Dort lebte und webte alles Deutsche nur in dem einen Gedanken, Schillers 100. Geburtstag würdigst zu begehen. Eine „Schillerkantate" und ein „Schillermarsch" waren die mit höchster Begeisterung aufgenommenen Spenden Meyerbeers zu diesem nationalen Jubelfeste. Was Gluck 80 Jahre früher gelungen war — der Sieg deutscher Kunst über die welsche — erneute sich durch Meyerbeer in wahrhaft glorreicher Weise. Im „Zirkus der Kaiserin" fanden diese deutschnationalen Aufführungen statt.

Und jetzt? — —

Heute bewerfen die sinnlosen Gallier deutsche Ehre und deutsche Kunst mit Kot und Hohn. Auch nach dem Marmorbild ihres einstigen Götzen Meyerbeer strecken sie ihre frechen Hände aus, um es in Staub zu zerschmettern. Wenn damit die bisherigen Zweifel an seiner deutschen Art endgültig zerstört werden, so wird der verklärte Meister den Wutausbruch mit der gleichen lächelnden Gelassenheit hinnehmen, wie die anderen.

Soldatenlied und Terzett mit Chor

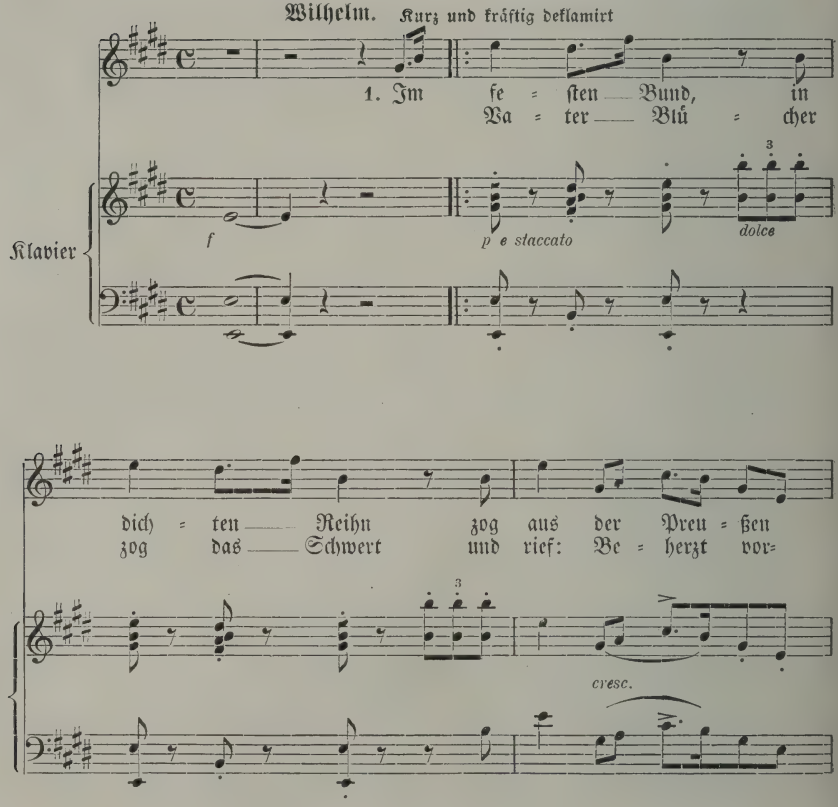
aus dem Singspiel:

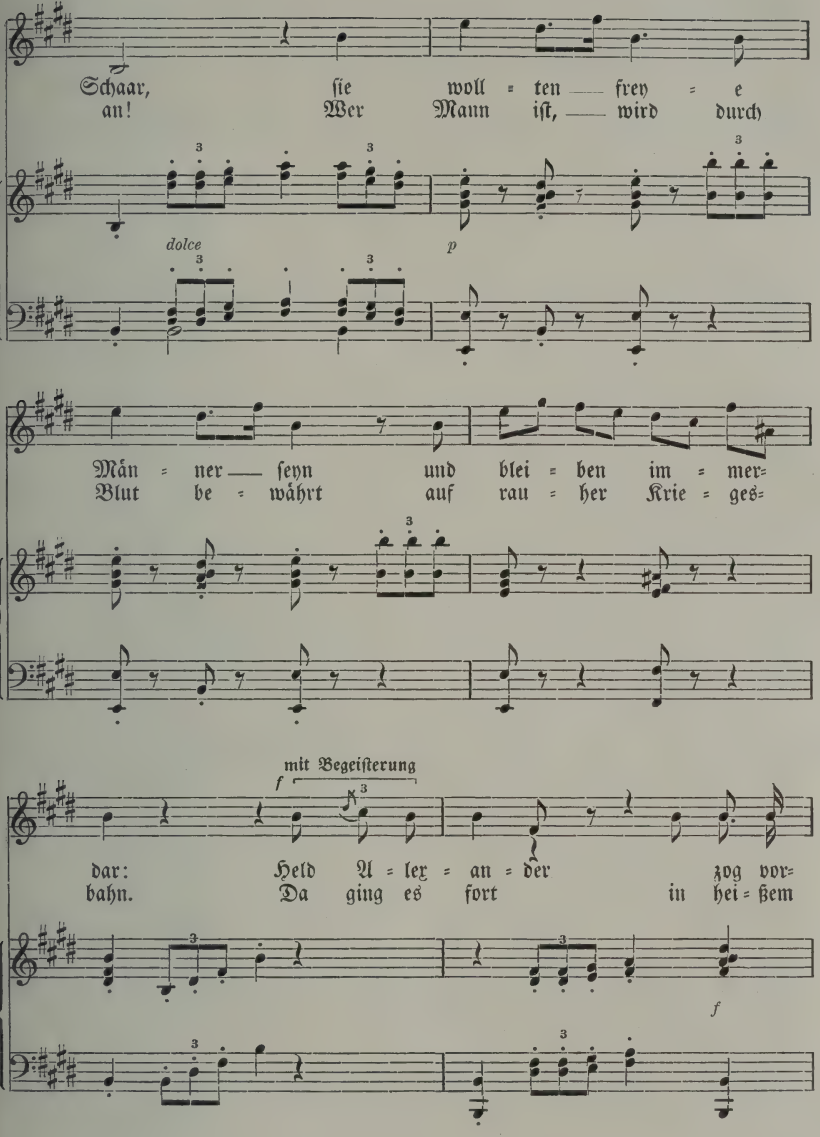
Das Brandenburger Thor

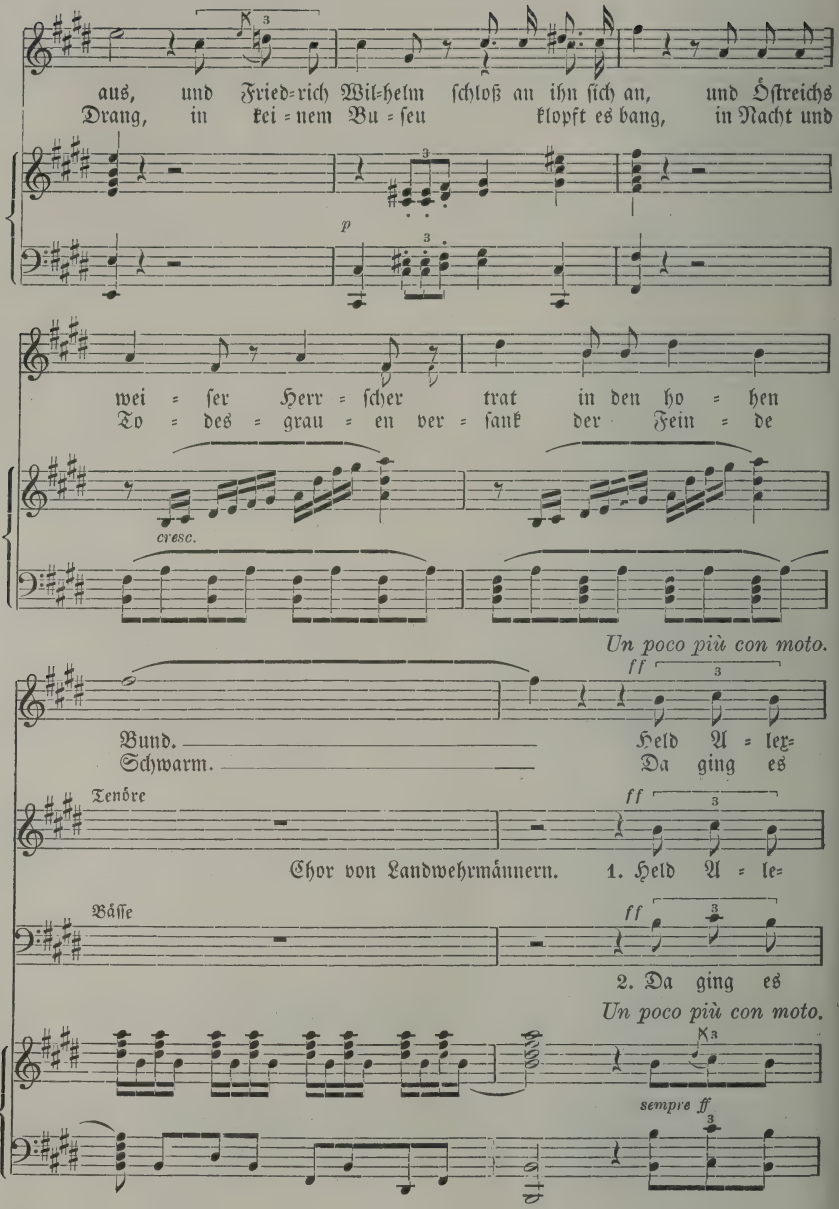
von

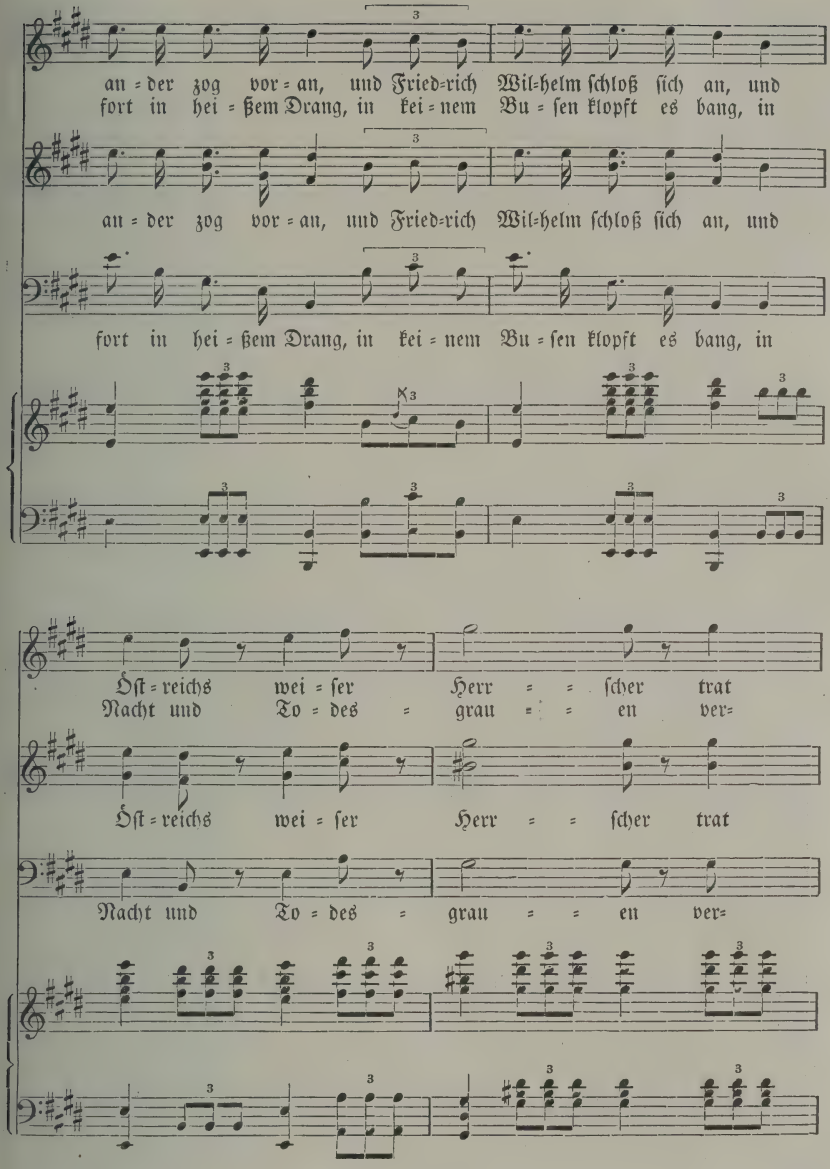
J. Meyerbeer.

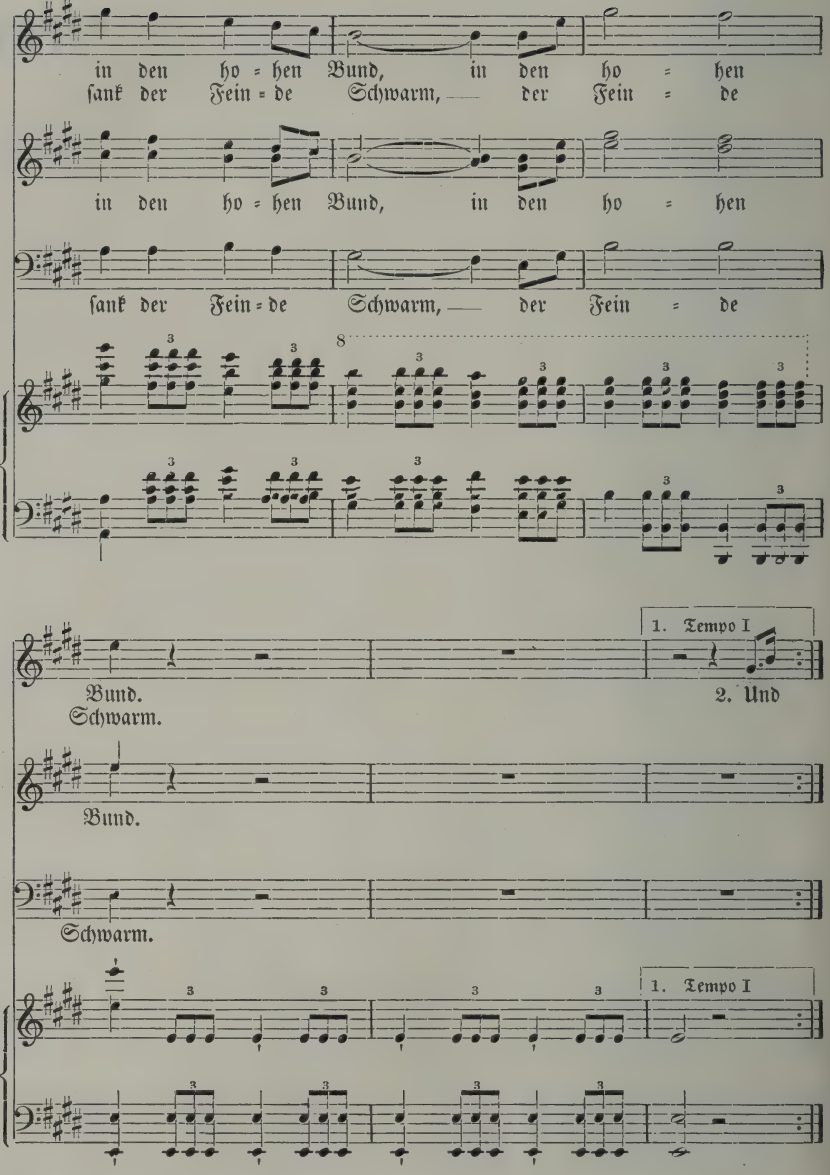
Tempo di marcia. Klavierauszug von F. H. Schneider.

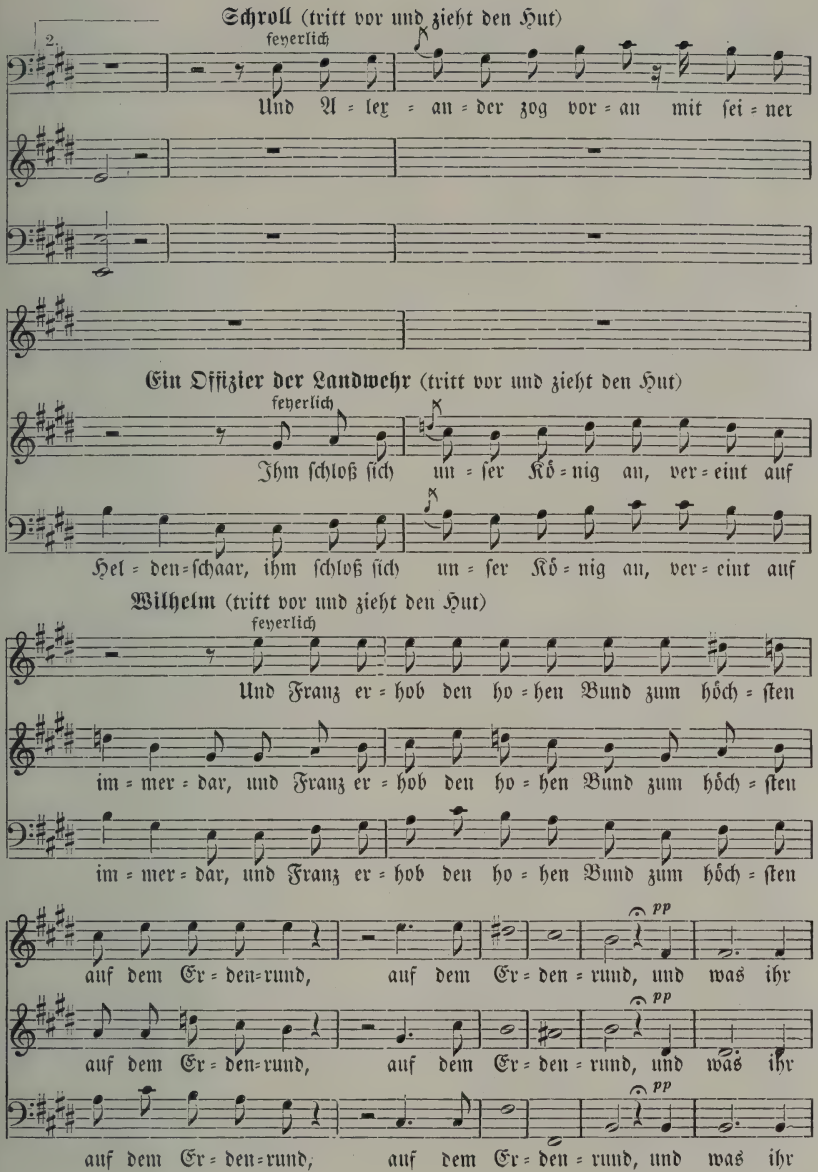


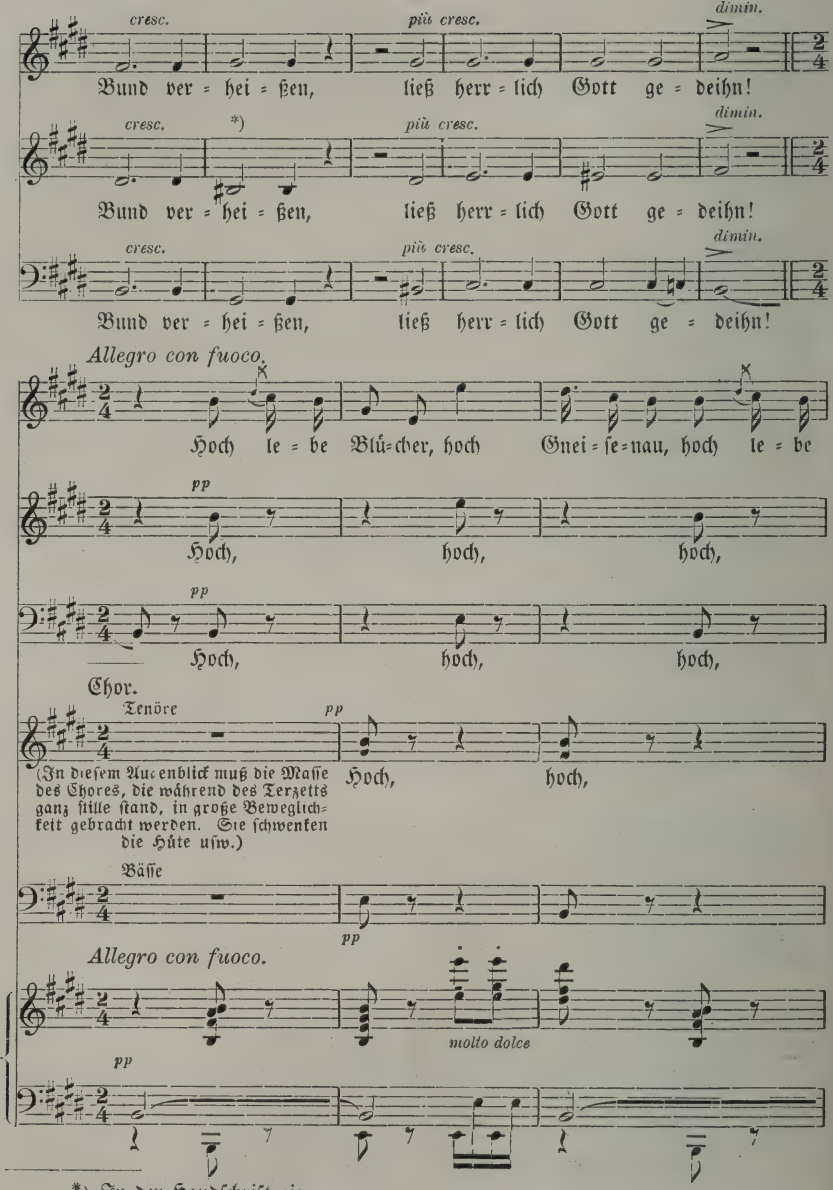

Schaar, sie woll = ten — frey = e
an! Wer Mann ist, — wird durch
dolce
p
Män = ner — seyn und blei = ben im = mer=
Blut be = währt auf rau = her Krie = ges=
mit Begeisterung
f
dar: Held A = lex = an = der zog vor=
bahn. Da ging es fort in hei = ßem
f


aus, und Fried=rich Wil=helm schloß an ihn sich an, und Östreichs
Drang, in kei=nem Bu=sen klopft es bang, in Nacht und
p
wei=ser Herr=scher trat in den ho=hen
To=des=grau=en ver=sank der Fein=de
cresc.
Un poco più con moto.
ff
Bund. Held A=lex=
Schwarm. Da ging es
Tenöre
ff
Chor von Landwehrmännern. 1. Held A=le=
Bässe
ff
2. Da ging es
Un poco più con moto.
sempre ff

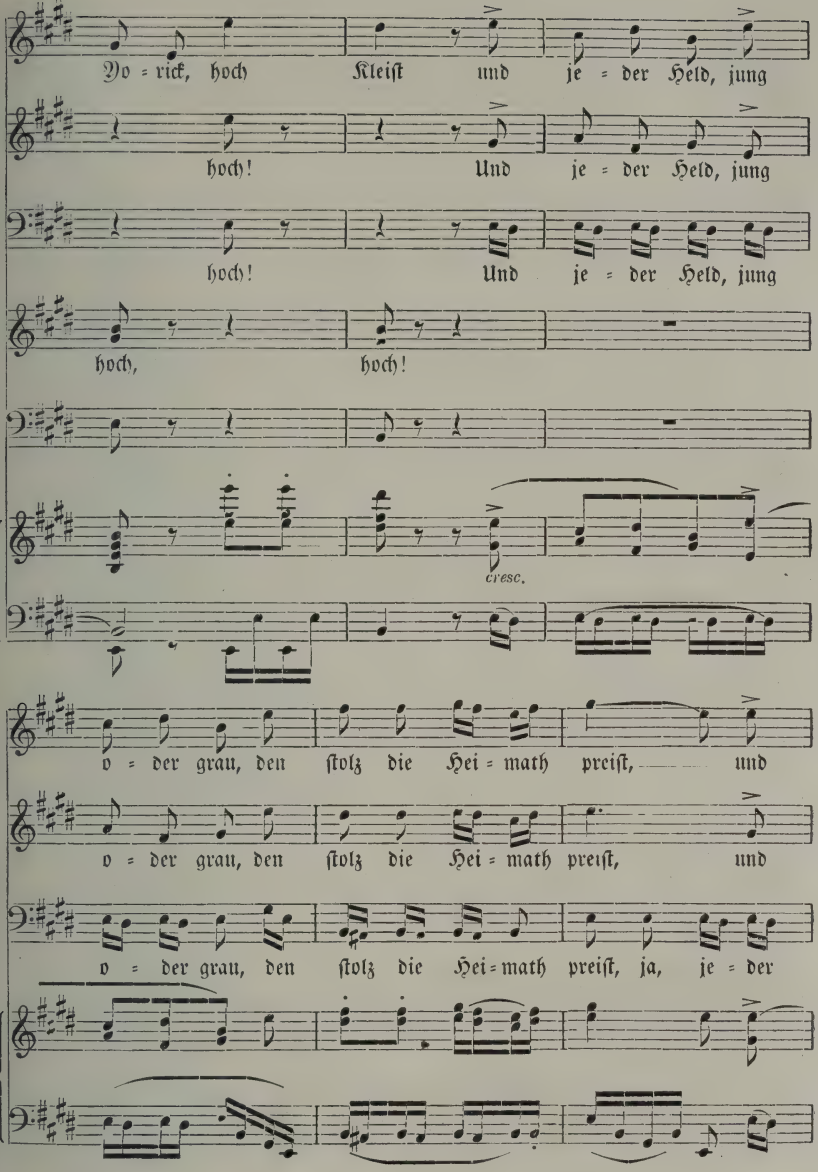

an = der zog vor = an, und Fried=rich Wil=helm schloß sich an, und
fort in hei = ßem Drang, in kei = nem Bu = sen klopft es bang, in
an = der zog vor = an, und Fried=rich Wil=helm schloß sich an, und
fort in hei = ßem Drang, in kei = nem Bu = sen klopft es bang, in
Öst = reichs wei = ser Herr = = scher trat
Nacht und To = des = grau = = en ver=
Öst = reichs wei = ser Herr = = scher trat
Nacht und To = des = grau = = en ver=


in den ho = hen Bund, in den ho = hen
sank der Fein = de Schwarm, — der Fein = de
in den ho = hen Bund, in den ho = hen
sank der Fein = de Schwarm, — der Fein = de
8
1. Tempo I
Bund.
Schwarm.
2. Und
Bund.
Schwarm.
1. Tempo I


Schroll (tritt vor und zieht den Hut)
feyerlich
Und Al = ler = an = der zog vor = an mit sei = ner
Ein Offizier der Landwehr (tritt vor und zieht den Hut)
feyerlich
Ihm schloß sich un = ser Kö = nig an, ver = eint auf
Hel = den=schaar, ihm schloß sich un = ser Kö = nig an, ver = eint auf
Wilhelm (tritt vor und zieht den Hut)
feyerlich
Und Franz er = hob den ho = hen Bund zum höch = sten
im = mer = dar, und Franz er = hob den ho = hen Bund zum höch = sten
im = mer = dar, und Franz er = hob den ho = hen Bund zum höch = sten
pp
auf dem Er = den=rund, auf dem Er = den = rund, und was ihr
pp
auf dem Er = den=rund, auf dem Er = den = rund, und was ihr
pp
auf dem Er = den=rund, auf dem Er = den = rund, und was ihr



*) In der Handschrift eis.


Yo = rick, hoch Kleiſt und je = der Held, jung
hoch! Und je = der Held, jung
hoch! Und je = der Held, jung
hoch, hoch!
cresc.
o = der grau, den ſtolz die Hei = math preiſt, und
o = der grau, den ſtolz die Hei = math preiſt, und
o = der grau, den ſtolz die Hei = math preiſt, ja, je = der

(Der Chor tritt jetzt ganz in den Vordergrund)

je = der Held, jung o = der grau, den stolz die Hei = math preist.

je = der Held, jung o = der grau, den stolz die Hei = math preist.

je = der Held, jung o = der grau, den stolz die Hei=math preist.

ff

Wilhelm, der Offizier und Schroll gehen mit dem Chor

Tenöre

ff

strin -

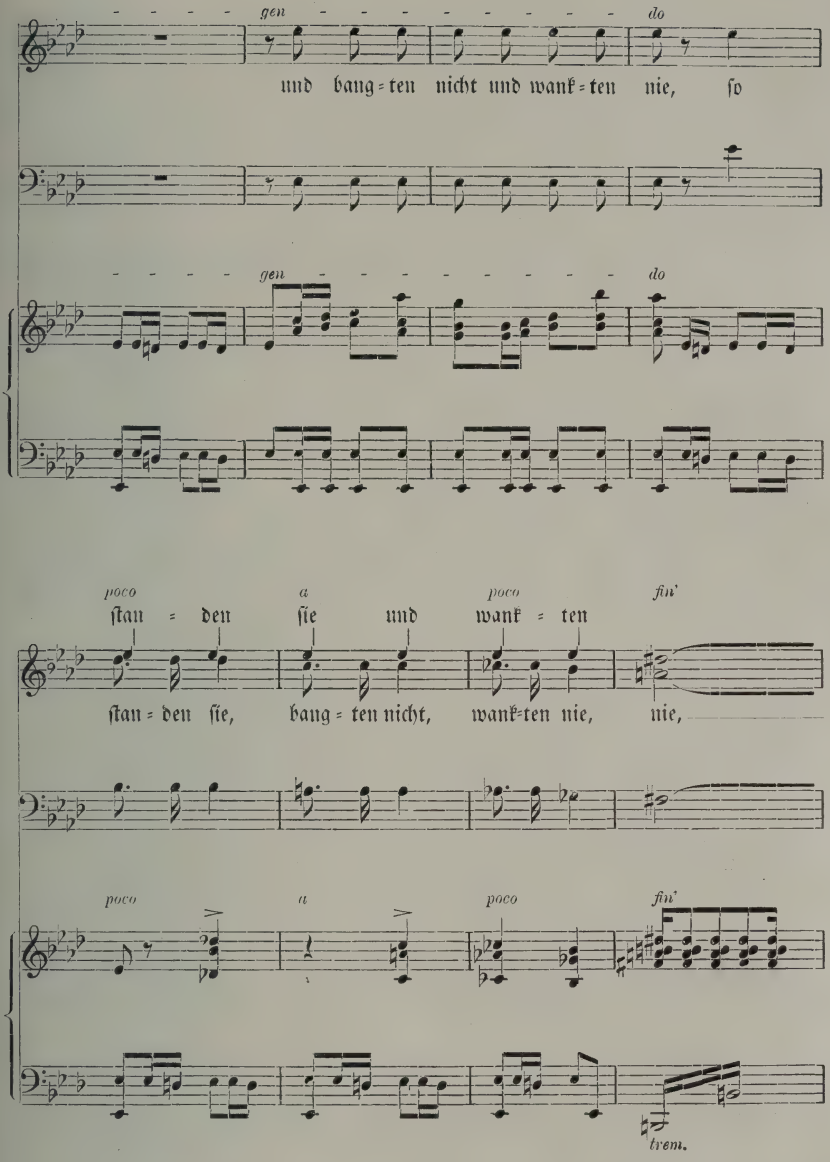
Chor. Wie fe = ste Säu = len stan = den sie

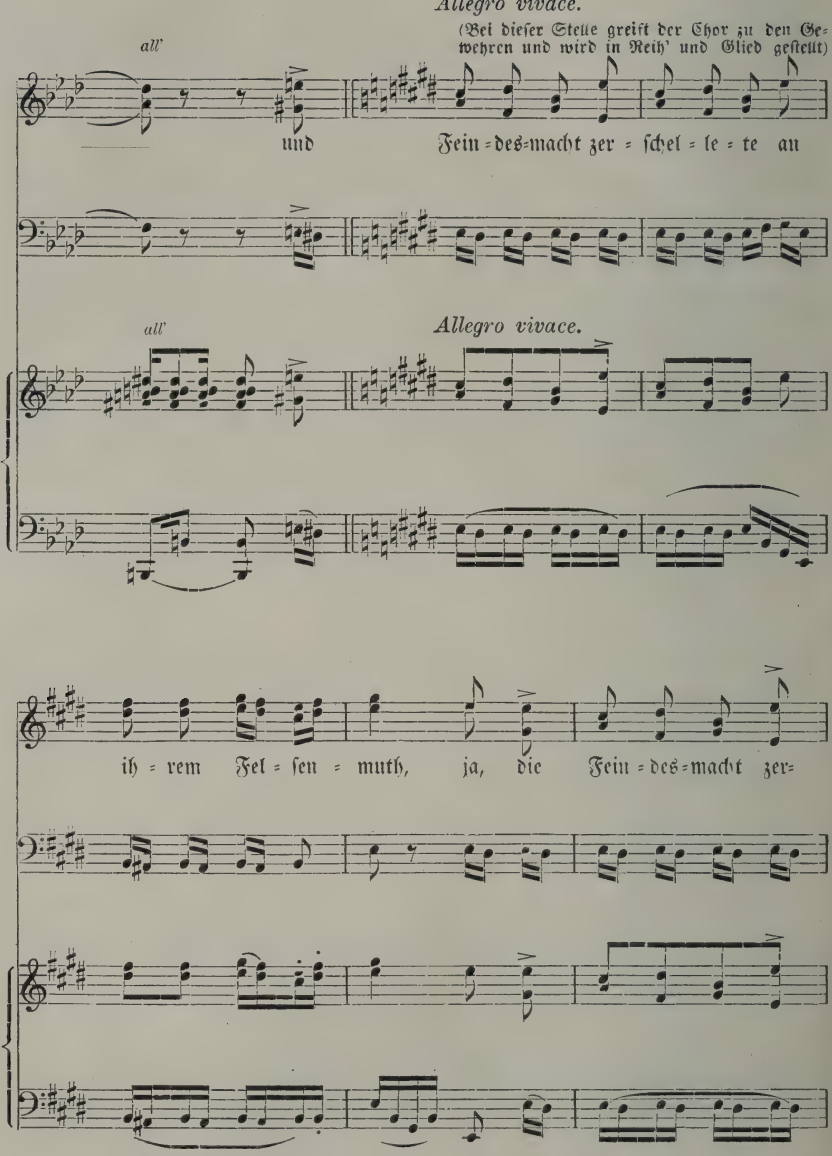
Bäſſe

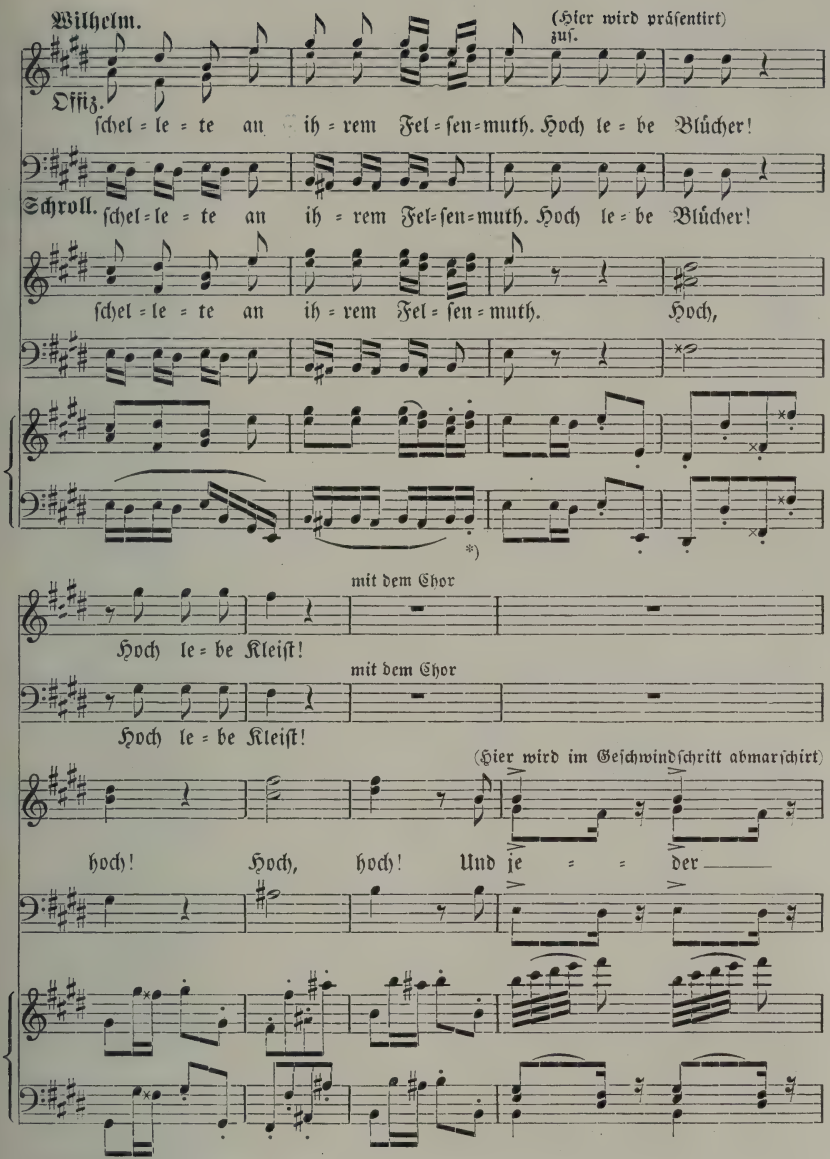
ff

strin -

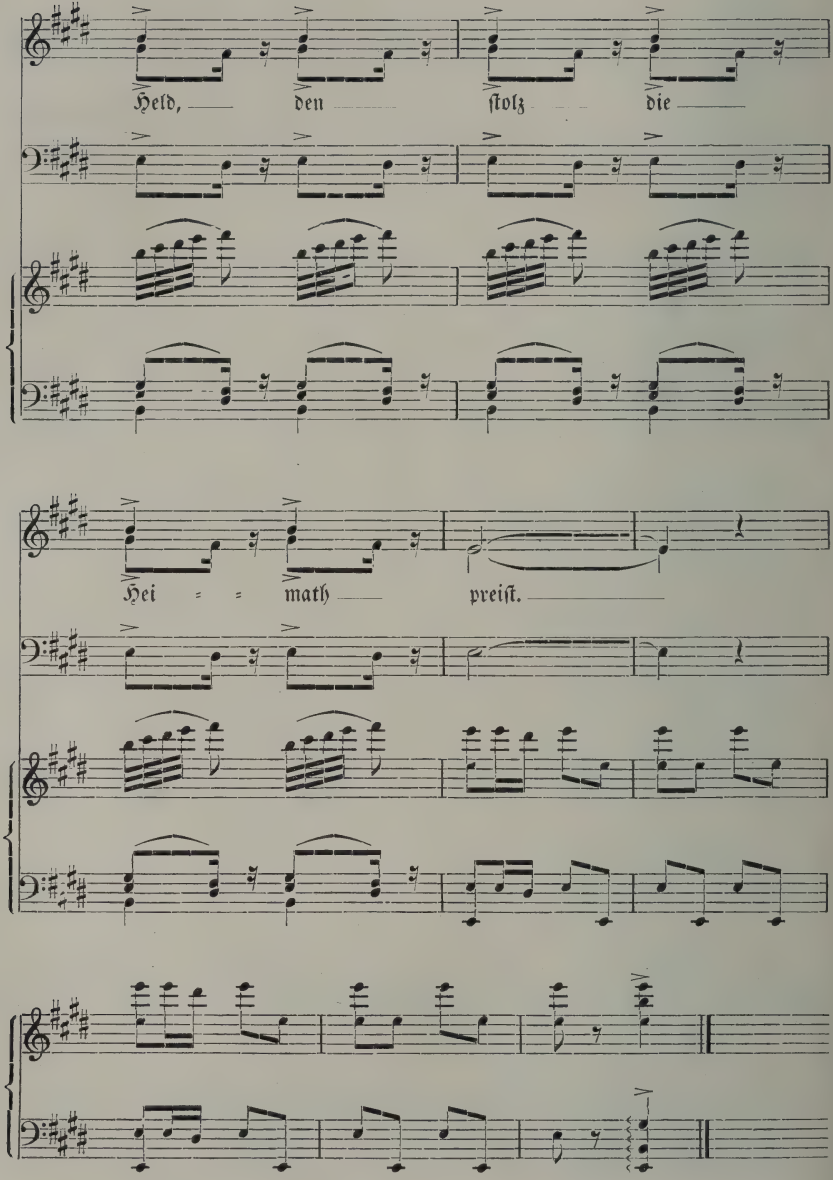
al fine


gen
do
und bang = ten nicht und wank = ten nie, so
gen
do
poco
a
poco
fin'
stan = den sie und wank = ten
stan = den sie, bang = ten nicht, wank = ten nie, nie,
poco
a
poco
fin'
trem.


Allegro vivace.
(Bei dieser Stelle greift der Chor zu den Gewehren und wird in Reih' und Glied gestellt)
all'
und
Fein-des-macht zer-schel-le-te an
all'
Allegro vivace.
ih-rem Fel-sen-muth, ja, die Fein-des-macht zer-



*) In der Handschrift ais.


Held, den stolz die
Hei = = math preist.

16. Soldaten, Krieg und Vaterland bei Robert Schumann.

Nebst dem Neudruck eines völlig verschollenen patriotischen Liedes des Meisters

Schumann gehörte in politischer Hinsicht zu den Freimüthigen im guten Sinne. Er nahm jederzeit innerlich lebhaften Antheil an allen Weltbegebenheiten. Aber viel zu fern lag es seinem äußerlich passiven Verhalten, seine Meinung gegen andere offen und rückhaltlos auszusprechen, geschweige denn gar irgendwie thätigen Antheil an politischen Akten zu nehmen. So war Schumann innerlich ein Liberaler, äußerlich dagegen ein durchaus Konservativer, und man hat ihn sich als ersteren nicht etwa in Volksversammlungen zu denken, sondern am Schreibtisch, in der Hand die Feder...

Diese Worte hat Schumanns erster Biograph Wasielewski bereits in der ersten Auflage seines Werkes (1858) geschrieben. Da sie durchaus den noch frischen, ungetrübten Eindruck, den der Schreiber aus seinem intimen Verkehr mit dem Meister gewonnen hatte, wiedergeben, so wird man ihnen um so mehr Glauben schenken können, als die ganze Schilderung sich mit dem deckt, was wir alle selbst von der uns lieb und vertraut gewordenen Persönlichkeit des großen Tondichters empfinden. Eine so vornehme, zurückhaltende Natur konnte nicht der Gruppe derer angehören, die sich in bewegten Zeiten durch leere Kannegießereien hervortun, um sich und andere zu verwirren. Seiner Kunst vertraute er alles an, was er fühlte und dachte; und als das Jahr gekommen war, wo er im gesungenen Worte der Welt das mitteilte, was sein Herz bewegte und begeisterte, jenes für die Geschichte des deutschen Liedes ewig denkwürdige Jahr 1840, da mußte neben all der Liebe für die Braut und Lebensgefährtin auch eine andere Liebe zum tönenden Ausdruck kommen — die Liebe zum Vaterland. Und wie lieblich und innig hat der wahrhaft deutsche Meister Schumann dies getan in dem allbekannten Liede „Sonntags am Rhein", worin er die schlichten Worte des Dichters Robert Reinick:

Das fromme, theure Vaterland
In seiner vollen Pracht,
Mit Lust und Liedern allerhand
Vom lieben Gott bedacht

mit wahrhaft freudiger Verklärung in Töne gab.

Fast noch bezeichnender für seine wahrhaft patriotische Gesinnung aber ist die Tatsache, daß das erste Liederjahr Schumanns nicht vorüberging, ohne einen Gesang zu zeitigen, der schon durch die vom Tondichter selbst gegebene Bezeichnung „patriotisches Lied" vernehmlichst auf seine Tendenz hinweist. Es ist das „Lied vom deutschen Rhein" von Nikolaus Becker, jenes Gedicht, das die von Venus an Tannhäuser gerichteten Worte: „Zum Überdruß ist dir mein Reiz gediehn" an sich erfahren mußte[1]). Was in aller Welt konnte Schumann, der sich auf der Höhe seiner Schaffenskraft befand, veranlassen, dieses unzählige Male komponierte Stück in Musik zu setzen, wenn nicht wirkliche und echte Vaterlandsliebe? „Mit Begeisterung" soll es gesungen werden, mit Begeisterung ist es geschrieben und erfüllt es den Hörer. Merkwürdigerweise ist es sehr wenig bekannt geworden, trotzdem die in meinem Besitze befindliche Originalausgabe (Leipzig, bei Robert Friese) die Bezeichnung „Fünfte Auflage" trägt. In die üblichen Volksausgaben der Werke Schumanns ist es nicht übergegangen; auch des Meisters eigenes, sehr gewissenhaft geführtes Kompositionsverzeichnis, das Wasielewski abdruckt, enthält es nicht. Es erschien im Dezember 1840. Koßmaly schreibt darüber in der „Neuen Zeitschrift für Musik" (1841, 26. Februar):

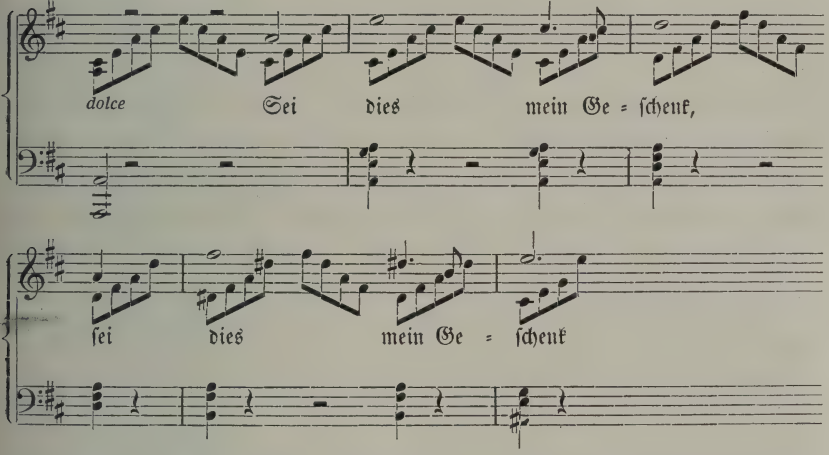
Eine stählerne Melodie voll deutscher Kraft und Milde. In diesem stolzen, adligen Rhythmus kündet sich Muth, Begeisterung und edle Entrüstung auf höchst bedeutsame Weise an. Hier waltet der Geist des Arminius, und namentlich beim Eintritt des vollen Chors meint man unwillkürlich die deutschen Eichen rauschen zu hören. Unstreitig eine der trefflichsten Compositionen des Beckerschen Gedichts, welcher die allgemeine Würdigung gebührt.

Noch sei erwähnt, daß sogar die „Myrthen" (1840), jene der Braut gewidmete Liedersammlung, ein ungemein keckes, von kriege-

[1]) J. P. Lyser hat in Engländers „Salon" vom Jahre 1847 eine sehr ergötzliche Schilderung des Becker-Taumels gegeben.

rischen Trommelschlägen begleitetes Lied „Hauptmanns Weib" enthalten. Die Mörikesche „Soldatenbraut" hat Schumann bekanntlich zweimal, für eine Singstimme (1840) und für Frauenchor (1849), komponiert.

„Das Paradies und die Peri" (1843) gab ihm zum erstenmal Gelegenheit zu kriegerischen Gesängen größeren Stils. In der Hauptsache spielt ja der erste Teil dieses Werkes auf dem Schlachtfelde; und für die Chöre der Eroberer sowohl, wie für die Worte des heldenmütigen Jünglings findet der Meister ergreifende Töne. Als das Schönste aber müssen wir den von inniger Begeisterung erfüllten Gesang der Peri betrachten, als sie mit dem für die Freiheit verspritzten Heldenblut zu den Pforten des Paradieses entschwebt. Das Einsetzen der Harfen:



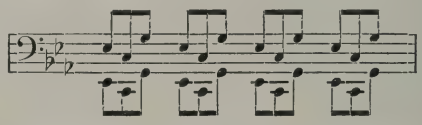
die zuerst lind und sanft erklingen, dann sich zu immer gewaltigerem Ertönen steigern, und der mächtige Ausbau des Chores:

Heilig ist das Blut,
Für die Freiheit verspritzt von Heldenmuth

versetzen den Hörer in eine Stimmung weihevollster Erhabenheit, und ich kann mir kaum eine schönere Musik zur Totenfeier unserer Heldenscharen denken.

Hiergegen können natürlich die Kriegerchöre der Schmerzenskinder „Genovefa" (1847) und „Des Sängers Fluch" (1852) nicht standhalten. Das ist Phrasenwesen. Weit eher zeigt sich — als ein letztes Aufflackern des Genius vor dem endgültigen Verlöschen — in der Schlußepisode des „Glück von Edenhall" (1853) kriegerisch-begeisterte Stimmung, die bei dem Todgeweihten seltsam ergreifend anmutet.

Von den „Vier Husarenliedern" Lenaus (op. 117, aus dem Jahre 1851) vermag nur das letzte Interesse einzuflößen. In seiner prägnanten, balladenhaften Kürze (21 Takte) gemahnt es an Loewesche Kraft und Kunst. Die zwischen scharfen Hornrufen immer wiederkehrenden fahlen Unisonogänge:



malen mit erschreckender Realistik die fürchterliche Stille des blutgetränkten Schlachtfeldes; die eigentümlich hastende Deklamation einzelner Stellen gibt das heimliche Grausen des doch an Leichen gewöhnten Soldaten treffend wieder. Die Heiterkeit des „Husarenabzug" (op. 125 Nr. 2) aus demselben Jahre ist gequält und trotz einzelner gelungener Stellen nicht überzeugend.

Aber im op. 62 (1847) reichen sich drei unserer edelsten deutschen Dichter die Hände zu Vaterlands-, Kriegs- und Freiheitsgesängen. Ein Brief Schumanns an Kistner vom 9. Dezember 1847 spricht am deutlichsten aus, was der Tondichter empfand:

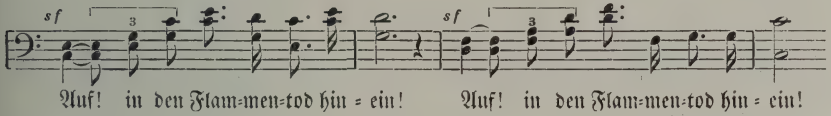
Wem hätten nicht die Siege der alten freien Schweiz das Herz gerührt! In den Eichendorffschen Gedichten fand ich nun eines, wie es auf die augenblicklichen Zustände nicht schöner passen könnte, und dazu höchst poetisch ... Die Texte der anderen Gesänge sind nicht minder schön, wie denn das ganze Heft der Componist im Feuer geschrieben. Es sollte mich freuen, fänden es andere auch.

Nun — niemand wird sich dem Eindrucke der drei Gesänge entziehen können. In die majestätische Stille der schweizerischen Bergwelt versetzt uns „Der Eidgenossen Nachtwache" von Eichen-

dorff. Wie sich da dem geheimnisvollen Flüstern des Anfangs zarte Dur-Harmonien entwinden, wenn der Himmel die „Runde macht mit seinen goldenen Scharen", ist echt poetisch, mit einem Worte „schumannisch", empfunden; den gewaltigen Aufschwung des „Ein feste Burg" löst dann wieder die Zartheit ab, bis die ganze „Nachtwache" in förmlichem Rembrandt-Helldunkel verklingt. Rückerts „Freiheitslied" dagegen atmet durchaus den heiligen Zorn des nach langer, ungerechter Unterdrückung sich Aufraffenden:

Zittr', o Erde, dunkle Macht,
Bis zum Abgrund nieder!
Der Gedank' ist aufgewacht,
Schüttelt sein Gefieder.

Man wird dabei unwillkürlich an eines der großartigsten Loeweschen Kunstwerke, die Allegorie „Feuersgedanken" erinnert, worin der unter Asche fortglühende Gedanke zu qualmender Lohe sich entzündet. Der „Schlachtgesang" von Klopstock endlich ist ein echtes, rechtes Kriegslied, von jener Gattung „instrumental" wirkender Gesänge, wie wir sie in Webers „Lützows wilder Jagd", in Loewes „Stabstrompeter", in Peter Cornelius' „Altem Soldat" als Muster ihrer Gattung besitzen. Das:



ist eine solche Fanfare; der Kriegstanz nach dem Rhythmus der Trommel und Trompete dreht sich in wildem Wirbel. Mächtig wirkt das kolossale, für die hohen Stimmen allerdings gewaltig anstrengende Unisono bei den Worten:

Seht ihr den hohen weißen Hut?
Seht ihr das aufgehobne Schwert,
Des Feldherrn Hut und Schwert?

Und nach der höchsten Steigerung doch wieder die — echt deutsche — Demut:

Durch ihn und uns ist nichts gethan,
Steht uns der Mächtige nicht bei,
Der alles ausführt

im Pianissimo; aber neuen Kampfesmut hat das Gebet in die Adern der Helden gegossen:

Hinein, hinein! Dort dampft es noch,
Hurra!

Der Sturmangriff schließt den Gesang in höchster Begeisterung.

Von gleicher Hochspannung des Gefühls getragen, tritt uns der durchaus von Harfen begleitete Gesang „Dem Helden" (1849) entgegen. Dieser dem Andenken des im Feindeskampf gefallenen Saul gewidmete Hymnus ist Byrons Hebräischen Gesängen entnommen.

Einen besonderen Rang unter den „militärischen" Kompositionen nehmen die „Vier Märsche" (op. 76) für Klavier ein. Der Meister selbst schätzte sie — und zwar mit Recht — hoch. Zu ihrer Charakterisierung dienen seine eigenen Worte aus einem Briefe vom 17. Juni 1849 an Whistling:

Sie erhalten hier ein paar Märsche — aber keine alten Dessauer — sondern eher republikanische. Ich wußte meiner Aufregung nicht besser Luft zu machen — sie sind in wahrem Feuereifer geschrieben.

Und an demselben Tage an Brendel:

Die ganze Zeit über habe ich viel, sehr viel gearbeitet; noch nie drängte es mich so, ward mir's so leicht. Aber die letzten Märsche haben mir doch die größte Freude gemacht...

Man wird nun, wenn man auch früher diese Märsche im vertrauten Kreise als „Barrikadenmärsche" bezeichnete, Schumann deswegen keinen revolutionären Umstürzler nennen können. Wohl aber sind sie der hell leuchtende Ausdruck eines Geistes, dem die Freiheit als das Höchste auf Erden gilt. Freiheit in jenem Sinne des Wortes, wie Beethoven sie im „Egmont" verherrlichte. Zuckenden Blitzen vergleichbar sind die hartnäckig wiederkehrenden Triolenfiguren im ersten; die edel geführte Melodik des zweiten stempelt das Werk zu einem Idealmarsch, wie er sich

uns in Beethovens op. 101 zeigt. Deutlicher greifbar ist das Bild des dritten, von Schumann „Lagerscene" überschrieben; der vierte ist ein Siegeshymnus von feierlichem, teilweise fast kirchlichem Charakter.

Auch der Kinderwelt spendet der Meister häufig genug solche Stückchen, die Mut, Kraft und Selbstvertrauen in den jungen Gemütern erzeugen und festigen sollen. So finden wir im „Album für die Jugend" (1848) einen richtigen „Soldatenmarsch" und ein famoses, sehr kräftiges „Kriegslied", in der Kriegstonart D-dur. Der „Marsch" und der „Geschwindmarsch" der „Bunten Blätter" (op. 99, Nr. 11 und 14) erfordern ja schon höhere Technik und werden ihren Eindruck auf die „reifere Jugend" nicht verfehlen. Der überaus fesche und charakteristische „Kroatenmarsch" (Nr. 5 der „zwölf vierhändigen Klavierstücke für kleine und große Kinder"), aus dem „Marschjahr" 1849 stammend[1]), ist jetzt, wo die gefürchteten Truppen auf unserer Seite kämpfen, ganz besonders zeitgemäß. Und endlich wird selbst das zum Volks-Kinderlied gewordene „Soldatenlied": „Ein scheckiges Pferd, ein blankes Gewehr" heute einen tieferen Sinn beanspruchen können. Schumann hat es für die Kinderlieder-Sammlung Hoffmanns von Fallersleben gespendet; ob die Begleitung von ihm stammt, ist sehr zweifelhaft.

Für den Forscher, der seinen Studien die große Gesamtausgabe (Breitkopf & Härtel) zugrunde legt, muß hiermit die Reihe der in Rede stehenden Tondichtungen Schumanns geschlossen sein. Aber es geschehen Zeichen und Wunder; in dieser vollständigsten aller Ausgaben, in der man alle bisher gedruckten Werke doch mit Sicherheit vermuten sollte, fehlt ein solches. Ich glaube mit meiner Behauptung, daß es bisher gänzlich unbekannt geblieben ist, nicht zu übertreiben. Auch ich bin nur durch einen Zufall, gelegentlich der Beschäftigung mit einer ganz anderen großen Arbeit, darauf gekommen.

[1]) Auch der oben erwähnte „Geschwindmarsch" ist 1849 komponiert; er sollte ursprünglich als 5. Marsch des op. 76 gelten.

Seit vielen Jahren besitze ich nämlich ein gar seltenes Album, das, wie ich mich jetzt überzeugt habe, in keiner Bibliographie erwähnt, wahrscheinlich also nie in den eigentlichen Handel gekommen ist. Der reichverzierte Titel[1]) (J. Peters sc. Berlin) lautet: „Album. Zum Besten des Frauenvereins zur Erwerbung eines Vaterländischen Kriegsfahrzeuges. 2. Abtheilung. Compositionen für Gesang von G. Donizetti, F. Hiller, C. Kreutzer, H. Krigar, C. Loewe, G. Meyerbeer, F. Oelschläger, R. Schumann, L. Spohr, O. Thiehsen, J. Weiß. Subscr. Pr. 1 Thlr. Eigenthum der Verleger. Eingetragen ins Vereins Archiv. Berlin, Breslau und Stettin bei Ed. Bote & G. Bock. (G. Bock.) Hof Musikhändler S. M. des Königs und S. K. H. des Prinzen Albrecht von Preußen." (29 S. Fol.) Wenn man dieses köstliche Heft nun weiter liebevoll betrachtet, so bemerkt man, daß es nicht eine Verlagsnummer (wie gewöhnlich), sondern deren 11 aufweist: 1541, 1542, 1543, 1544, 1545, 1546, 1547, 1548, 1343, 1271, 1197. Offenbar sind also nur die Nummern 1541—1548 ursprünglich zur Zusammensetzung dieses Albums bestimmt gewesen, während die drei letzten (schon früher erschienene Werke) erst nachträglich eingefügt wurden. Diese letzten Seiten (23—29) haben denn in der Tat auch ein ganz anderes Aussehen als die ersten 22; der Stich ist deutlich verschieden, und die den Nummern 1541—1548 eigentümliche Umrahmung fehlt. Von ihnen existiert auch eine richtige Sonderausgabe, mit Titelblatt und Seitenzählung; es ist das „Herbstlied" von Otto Thiesen (sic!), die „Odaliske" von Donizetti und das „Wanderlied" von Loewe. Doch auch die Nummern 1541—1548 figurieren in dem alten Verlagskatalog der Firma als Sonderdrucke; als ich sie mir zeigen ließ, waren es aber nur ungefalzte Plattendrucke, ohne Titel, mit den Seitenzahlen des Albums. Die beiden einzig noch vorhandenen Schumann-Plattendrucke (1547) sicherte ich als kluger Mann mir selbst: sie dürften auch die einzigen überhaupt noch vorhandenen Exemplare sein.

[1]) Siehe die Wiedergabe.

An Berlins Frauen und Jungfrauen!

In Folge des Aufrufs „an Preußens Frauen und Jungfrauen", welchen der Frauenverein zur Erwerbung eines Kriegsfahrzeuges in Potsdam am 18. Juli ergehen ließ, hat sich für dies hochherzige Unternehmen auch hier in Berlin ein Frauenverein gebildet, dessen erste Mitglieder bereits am 3. August zusammen traten.

Folgende Männer haben ihren Rath und Beistand dem hiesigen Verein gütigst zugesagt: Präsident Bornemann, Abgeordneter; Doktor Elsner, Abgeordneter; Doktor Firmenich; Präsident Grabow, Abgeordneter; General-Consul Theremin; Heinrich Smidt; Major v. Wangenheim. Der Banquier Alexander Mendelssohn hat sich bereit erklärt, die von den Frauen gesammelten Gelder gütigst in Empfang zu nehmen und zu bewahren.

Allerdings lastet der Druck der Verhältnisse schwer auf Berlin, allerdings ist vielem Elende in der nächsten Nähe abzuhelfen. Auch sind die unterzeichneten Frauen keineswegs gewilligt, sich der Abhülfe desselben zu entziehen. Aber sie wünschen nichtsdestoweniger die Pflichten gegen das allgemeine Vaterland zu erfüllen. — Preußens und Deutschlands Zukunft hängt, wie Allen genügend bekannt ist, zum Theil von dem Schutz unserer Küsten, von der Deckung und Erweiterung unseres Handels ab, womit sich ja wieder der Aufschwung so vieler Gewerbe verbindet. Darum ist der Ruf nach Belebung und Sicherstellung dieser Verhältnisse so dringend und einstimmig, darum tönt er mächtig durch alle deutschen Gauen. — So findet auch das Unternehmen trotz den drückenden Sorgen der Gegenwart Anklang und warme Theilnahme. Aus großen und kleinen Städten des Landes ist Beistand zugesagt. Ueber die reichlich eingehenden Beiträge hat die Vossische Zeitung wiederholt Bericht erstattet.

Bei diesem edlen Wetteifer werden auch Berlins Frauen und Jungfrauen nicht zurückstehen, die ja in den Jahren 1813, 1814 und 1815 in Aufopferung und Selbstverläugnung vorangegangen. Um so mehr, da die preußische Flotte, die Churfürst Friedrich Wilhelm baute, zum großen Theil durch die thatkräftige Mitwirkung von Berlins Bewohnern ins Leben gerufen ward.

Mannigfaltiger Zwiespalt hat unser theures Vaterland in den letzten sechs Monaten zerrissen. Feindliche Trennung und Mißtrauen entfernte selbst die edelsten Gemüther von einander. Den Frauen aber ward der schöne Beruf der Beruhigung und Versöhnung, nachdem der Sturm sich beruhigt. Wo ihr Genius waltet, kehrt die Liebe und der Friede zurück und gemeinnütziges Schaffen. Deshalb wenden wir Unterzeichneten uns mit fester Zuversicht an alle unsere Mitschwestern. Wir bitten Sie, unsere schöne doch auch schwierige Aufgabe fördern zu helfen, die nur durch ein gemeinsames Wirken des ganzen Vaterlandes würdig zu vollführen ist.

Das Schiff wird unserer Regierung für die deutsche Flotte zur Verfügung gestellt.

Berlin, den 28. September 1848.

Der Frauenverein zur Erwerbung eines Kriegsfahrzeuges.

Frau Elise Amberg, Oranienburger Straße 20. Professorin Begas, Karlsbad 10. Frau Susanne v. Bentheim, Kadettenhaus. Luise Blaurock, Hirschelstraße 15. Elise Brose, Papenstraße 9. Bauräthin Bürde, Jägerstraße 49. Frau Emilie Bock, Jägerstraße 42. Luise Cantian, Ziegelstraße 8. Kanzleiräthin de la Croix, Bernburger Straße 10. Rechnungsräthin Dietrich, Stralauer Straße 32. Oberamtmann Düsseler, Lennéstraße 4. Charlotte Eckardt, Kasernenstraße 3. Hauptmannin Espagne, Jägerstraße 11. Direktorin Elßler, Unterwasser-Straße 5. Geh. Posträthin Friedländer, Askanischer Platz 3. Stadträthin Gamet, Charlottenstraße 58. Professorin Heffter, Leipziger Platz 19. Frau Fanny Herz, Behrenstraße 44. Geh. Finanzräthin Hesse, Friedrichsstraße 228. Polizeiräthin Hoffrichter, Schiffbauerdamm 20. Majorin Jorry, Invalidenhaus. Predigerin Jungk, Bischoffsstraße 5. Gräfin Caroline Kalkreuth, Schulgartenstraße 7. Doktorin Kosser, Leipziger Platz 4. Professorin Krause, Potsdamerstraße 141. Doktorin Kurs, Luisenstraße 66. Generalin Malachowska, Büschingsstraße 17. Ministerin Milde, Wilhelmsstraße 79. Elfriede v. Mühlenfels, Charlottenstraße 34, für Berlin und Potsdam. Geh. Medicinalräthin Müller, Cantianstraße 5. Geh. Regierungsräthin Naunyn, Lindenstraße 26. Marie Remy, Askanischer Platz 5. Frau Auguste Rüdiger, Chausseestraße 9. Frau Ida Rosenhain, Neue Friedrichsstraße 17. Frau Bertha Scharnweber, Weinmeisterstraße 15. Frau Auguste Schwendy, Louisenstraße 17. Frau Kathinka Smidt, Philippsstraße 17. Wilhelmine Wache, Neuen Markt 4. E. Generalin v. Webern, Wilhelmsstraße 70. a. Charlotte Wellmer, Hirschelstraße 15. Antonie Weiher, Anhaltstraße 12.

Bei nachfolgenden Frauen können Zeichnungen zu wöchentlichen oder monatlichen Beiträgen für die nächsten sechs Monate statt finden; auch werden sie die Geschenke an Geld, Silber und Gold in Empfang nehmen. Die kleinste Gabe wird dankbar angenommen und darüber später öffentlich Rechenschaft abgelegt.

Frau Banquier Amberg, Oranienburger Straße 20.
Frau S. v. Bentheim, Kadettenhaus.
Frau Elise Brose, Papenstraße 9.
Fräulein Charlotte Eckardt, Kasernenstraße 3.
Frau Hauptmannin Espagne, Jägerstraße 11.
Frau Geh. Postr. Friedländer, Askan. Platz 3.
Frau Polizeiräthin Hoffrichter, Schiffbauerdamm 20
Gräfin C. Kalkreuth, Schulgartenstraße 7.
Frau B. Scharnweber, Weinmeisterstraße 15.

Druck von G. Reimer.

Album

Zum Besten des Frauenvereins

zur Erwerbung eines

VATERLÄNDISCHEN KRIEGSFAHRZEUGES

2te Abtheilung

Compositionen für Gesang

von

G. Donizetti, F. Hiller, C. Kreutzer, H. Krigar,
C. Loewe, G. Meyerbeer, F. Oelschläger,
R. Schumann, L. Spohr, O. Tiehsen, J. Weiſs.

Subscr. Pr. 1 Thlr.

Eigenthum der Verleger. Eingetragen ins Vereins Archiv

BERLIN BRESLAU u. STETTIN bei ED. BOTE & G. BOCK.
(G. Bock.) Kgl. Musikhandler S.M. des Königs u. S.K.H. des Prinzen Albrecht v. Preußen

Denn ich hatte vorher, wie gesagt, die höchst überraschende Entdeckung gemacht, daß dieser Druck in der Gesamtausgabe fehlt und auch sonst nirgends bekannt ist. Bote & Bock haben nur ein einziges Werk Schumanns zum Verlag erworben: die drei herrlichen Geibel-Lieder des op. 30 (komponiert 1840, erschienen 1841); die in dem Album enthaltene Komposition hat Schumann ohne Honorar gespendet und damit also in seinem Sinne unsere heutige stolze Marine begründen helfen. Und gerade heute, wo wir in heißem, todesmutigem Kampfe für unsere Existenz, für Deutschland als Kulturstaat streiten, muß dieser Beitrag des deutschen Meisters Robert Schumann uns doppelt lieb und wert erscheinen. Für einen patriotischen Zweck konnte er auch nur ein patriotisches Stück liefern[1]): „Deutscher Freiheitsgesang" heißt dies für vierstimmigen Männerchor gesetzte und von J. Fürst gedichtete Werk. Aus seinem 70jährigen Schlummer erwecken wir es durch einen Neudruck zum Leben[2]).

Der „Freiheitsgesang" ist in den ersten Apriltagen 1848 komponiert. Dies geht aus dem von Wasielewski (a. a. O. S. 246) abgedruckten eigenen Kompositionsverzeichnis Schumanns hervor:

Drei Gesänge von T. Ulrich, F. Freiligrath und J. Fürst für Männerchor mit Begleitung von Harmoniemusik (ad libitum).

Wasielewski aber fügt in einer Anmerkung hinzu: „noch nicht veröffentlicht." Also bereits im Jahre 1858 war es dem ersten Biographen Schumanns nicht mehr bekannt, daß einer dieser drei Gesänge doch schon gedruckt war.

---

[1]) Außer Schumann haben nur noch der Altmeister Spohr und der treffliche Conradin Kreutzer den Zweck des Albums dahin erfaßt, daß in einer solchen Sammlung lediglich Werke vaterländischen Inhalts Platz finden durften. Alle übrigen Gesänge weisen Texte höchst gleichgültiger Art auf. Carl Loewe darf, wie wir vorhin nachwiesen, für seinen Beitrag („Wanderlied") in dieser Beziehung durchaus nicht verantwortlich gemacht werden, da dieser offenbar ohne sein Wissen von dem Verleger, der berühmte Namen brauchte, erst nachträglich hinzugefügt wurde. Loewe hatte zu dem gleichen Zwecke das Chorlied „Deutsche Flotte" komponiert, worüber Näheres in der Gesamtausgabe von Loewes Werken (Bd. V, Breitkopf & Härtel) nachgelesen werden kann.

[2]) Siehe die Musikbeilage.

Von dem Dichter Julius Fürst erfahren wir aus der Allgemeinen Deutschen Biographie nichts über etwaige poetische Arbeiten, sondern nur, daß er 1805 zu Zerkowo (Posen) geboren war, seit 1833 an der Leipziger Universität wirkte, zahlreiche gelehrte Werke veröffentlichte und als Professor der orientalischen Sprachen 1873 in Leipzig starb. Erfreulicherweise enthält der in der Handschriftenabteilung der Königlichen Bibliothek befindliche Schumann-Nachlaß zwei Briefe Fürsts an Schumann, die sich auf unseren Chor beziehen und manches Interessante bringen[1]). Im ersten (datiert: Berlin, 27. März 48) führt sich der Schreiber als Freund Felix Mendelssohns ein und fährt dann fort:

Nach diesem Vorworte, welches meinem Wunsche vielleicht eine nicht ungeneigte Aufnahme erwirbt, dieser selbst. Er besteht darin, daß Sie dem anliegenden Liede durch Ihre Compositionen einen Werth verleihen möchten, den es dichterisch nicht hat, und einen Eingang verschaffen möchten, den es sich bei einer minder künstlerischen und angemessenen Composition als die von Ihnen zu erwartende nicht erwerben würde. — Dies klingt nun freilich fast so, als sollten Sie mir ein Werkzeug sein, und doch nicht so. Es ist eben die Gesinnung in meinem Liede, auf welche ich insofern etwas gebe, als schon die ersten Tage neu errungener Freiheit Brauseköpfe bei uns hervorgerufen haben, die das Licht zur Flamme anfachen möchten, und so vernichten diese auch alle Früchte der Gesittung, die edelste, die Kunst, dann zunächst. Und warum sollten sich unter diesen, gewiß zum Theil sehr talentvollen Leuten nicht auch Solche befinden, die ihren Tendenzen die Form eines Liedes geben könnten, für welches sich dann irgend ein gesinnungsloser oder auch ein gleichgesinnter Componist fände? Nach einem Liede, als dichterischem und musikalischem Ausdruck für die gewaltige Zeit, sehnt sich doch Alles, und das Erste, welches künstlerische Eigenschaften hätte, die ihm Eingang verschaffen, würde soviel wirken, als ein mächtigster Aufruf an Deutschland. Unter solchen Umständen ist ein Lied eine That, und diese That in's Leben rufen, und zwar in der Art, daß sie versöhnend und einigend wirkt, halte ich für ein Verdienst. — Die Frage, warum ich meinen Wunsch eben an Sie, hochverehrter Herr, richte, während Berlin doch der Componisten genug zählt, würde ich schon durch meine große Achtung vor Ihrer Kunst in dem betreffenden Fache beantworten können, aber ich muß Ihnen demnächst offen sagen, daß hier noch kein Musiker Ruhe und Sammlung zu einer Composition finden würde, noch in nächster Zeit finden wird, und doch gilt es in diesem Falle, wenn irgend, Eile, um zuvorzukommen. Wir haben hier nach vielen vorhergegangenen aufregenden und fast kriegerischen Tagen einen so ungeheueren Tag und eine so ungeheuere Nacht durchlebt, daß alle Pulse auch noch dann fieberhaft

[1]) Mit gütiger Genehmigung der Generaldirektion veröffentliche ich das Wesentlichste aus diesen Schreiben.

klopfen würden, wenn nicht noch jetzt jeder neue Tag ein verhängnißvoller werden könnte, und dabei steht noch fast Jeder außer unter dem Eindrucke der allgemeinen Ereignisse und Verhältnisse, noch unter dem besonderen aufregender oder drückender. An den Folgen der dadurch hervorgebrachten Stimmung hat nun auch besonders die Technik meines Gedichtes zu laboriren. Doch dürfte es an einigen Stellen mit der Ruhe, die ich beabsichtigte, einigen Schwung verbinden, und der Rhythmus hat, glaube ich, die Eigenschaft, eine dem Inhalt angemessene Melodie herauszufordern.

Ich weiß, daß die Fähigkeit Vieler, sehr Vieler, welche große Sachen, und gar nicht übel, componiren könnten, an einem solchen Liede scheitern würde. Aber ich bin auch überzeugt, daß, wer ein solches überhaupt componiren kann, es schnell componirt hat. Denn Schwung und leicht sangbare und doch nicht oberflächliche Melodie, sind nicht Früchte der mühsamen Arbeit, sondern des Genius ...

Möchten Sie meine heutige Bitte im Sinne eines Vermächtnisses des theueren Verstorbenen[1]) betrachten wollen.

Hochachtungsvoll und ergebenst

J. Fürst.

Schumann scheint sich für den Text sehr interessiert zu haben, denn er ging bald an die Arbeit. Im zweiten Briefe Fürsts (schon vom 19. April) heißt es:

Ich wünschte mein musikalisches Urtheil wissenschaftlicher begründen zu können als ich es vermag, um meine Ansicht über Ihre Composition, daß sie charakteristisch, schwungvoll, melodisch, schön im Satze ist, zu einer für Sie werthvollen machen zu können. Ihrem Zweifel, ob sie populär werden, d. h. ob sie sich eine Beliebtheit bis in die weitesten Kreise des Volkes hinaus erwerben möchte, wage ich um so weniger mich mit Bestimmtheit entgegenzustellen, als er von einem unserer ersten Kunstkritiker ausgesprochen wird. Die Compositionen der beiden ersten Verszeilen scheint mir vollkommen alle betreffenden Erfordernisse zu haben, die Form ist vielleicht etwas zu kunstvoll für ein Volkslied, ungeachtet sie diesem Umstande große Schönheiten verdankt, und dies möchte ich z. B. von einigen Figuren der unteren Stimmen behaupten. Aber indem Sie das Lied vierstimmig setzten, haben Sie zugleich einen gewissen Anspruch auf eine Kunstgeübtheit der Vortragenden gemacht, und da mit einem solchen ein einigermaßen ästhetischer Kunstgeschmack verbunden zu sein pflegt, so möchte sich die Composition gewiß in Kreisen, in welchen man überhaupt Quartett zu singen weiß, Eingang und die gebührende Anerkennung und Verbreitung zu verschaffen wissen.

Es hat mich daher ordentlich erschreckt, als ich las, daß Sie an Druckenlassen vor der Hand nicht dächten. Wozu hätten Sie Sich dann die Mühe genommen, ein Lied zu componiren, daß es auf den Moment berechnet ist, und so zu componiren, daß es gewiß Ihren musikalischen Ruf nicht schmälern wird? Nein, von diesem

[1]) Mendelssohn.

Vorsatz müssen und werden Sie abgehn, verehrter Herr!... Es in Leipzig zu verlegen, wird Ihnen... bei Ihrem musikalischen Rufe unschwer werden. Ich verzichte auf jeden pekuniären Vortheil dabei um so mehr, da ich der weiteren Verbreitung in dieser geldarmen Zeit wegen einen möglichst billigen Verkaufspreis wünschte... Ich bitte, melden Sie mir recht bald, daß Sie meine Bitte gewähren...

Schumann zögerte, bis ein vom 3. Oktober 1848 datierter Brief der Firma Bote & Bock-Berlin eintraf:

Im Auftrage des sich in Berlin gebildeten Frauen-Vereins zur Erwerbung eines Kriegsschiffes für die deutsche Flotte, dessen Programm mir beizulegen erlaube, beehre ich mich Euer Wohlgeboren mitzutheilen, daß sich der Verein mit der Hoffnung schmeichelt, daß auch die Künstler bei diesem hochherzigen Werk sich betheiligen werden. Es ist deshalb das Vorhaben angeregt worden, ein musikalisches Album herauszugeben, dessen Erlös zu diesem Zwecke verwendet werden soll.

Meine ganz ergebene Bitte an Ew. Wohlgeboren geht demnach dahin, falls Sie sich bewogen finden möchten, diesem Unternehmen Ihre Teilnahme zu widmen, eine Composition für dieses Album so bald als möglich, aber spätestens bis Ende dieses Monats mir zustellen zu wollen, indem die herannahende Winter-Saison der geeignetste Zeitpunkt des Erscheinens ist.

Mit größter Hochachtung

Gustav Bock.

Der dem Schreiben beiliegende gedruckte Aufruf „An Berlins Frauen und Jungfrauen", unterzeichnet: „Der Frauenverein zur Erwerbung eines Kriegsfahrzeuges", bietet ungemein viel Interessantes zur vergleichenden Zeitgeschichte und dürfte, wenn man das gewöhnliche Schicksal derartiger Einblattdrucke berücksichtigt, heute ein Unikum sein[1]).

Ein nochmaliges Schreiben des Verlags, eine Empfangsbestätigung, ein Dank, eine Mitteilung, Korrektur oder Druck betreffend, findet sich im Nachlaß nicht. Ich halte es bei der peinlichen Ordnung, die Schumann in seiner Korrespondenz hielt, für ausgeschlossen, daß ein solches Schriftstück verloren gegangen sein kann. Wahrscheinlich hat er selbst überhaupt nichts davon erfahren, daß sein Beitrag gedruckt wurde. Ebensowenig hat Fürst etwas Weiteres von sich hören lassen, so daß auch dieser offenbar der Freude und Ehre verlustig ging, sich als Dichter eines Schumannschen Tonwerkes gedruckt zu sehen.

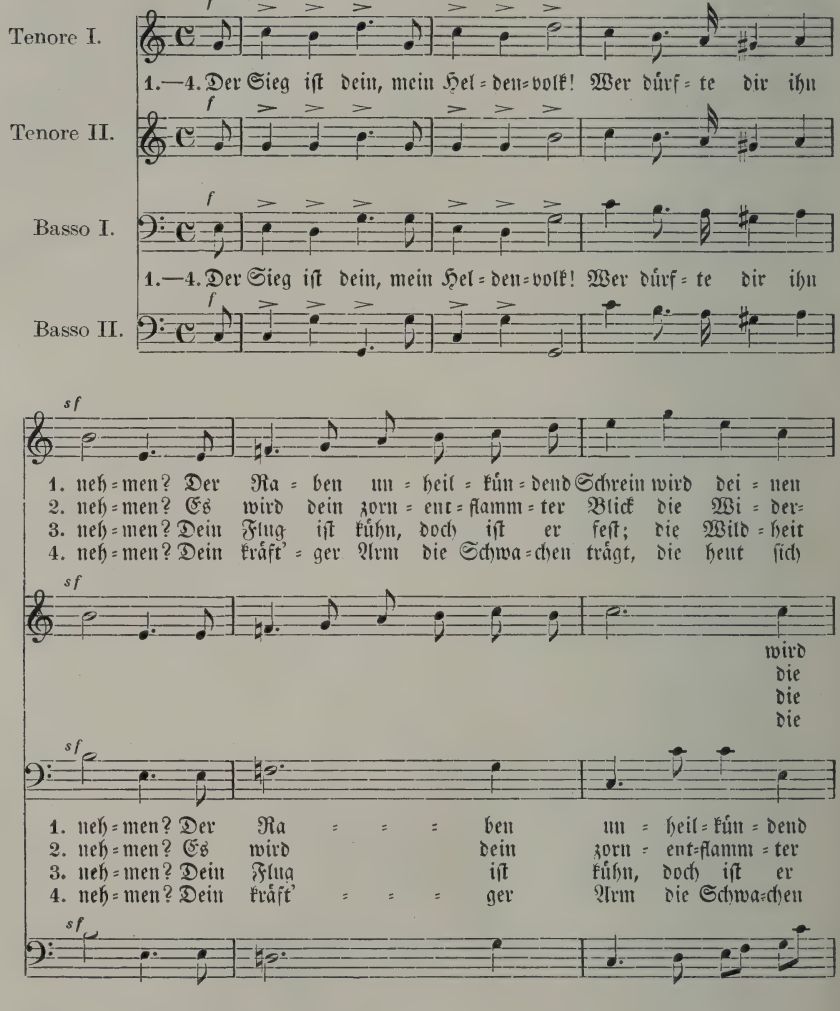
[1]) Siehe die Faksimile-Wiedergabe.

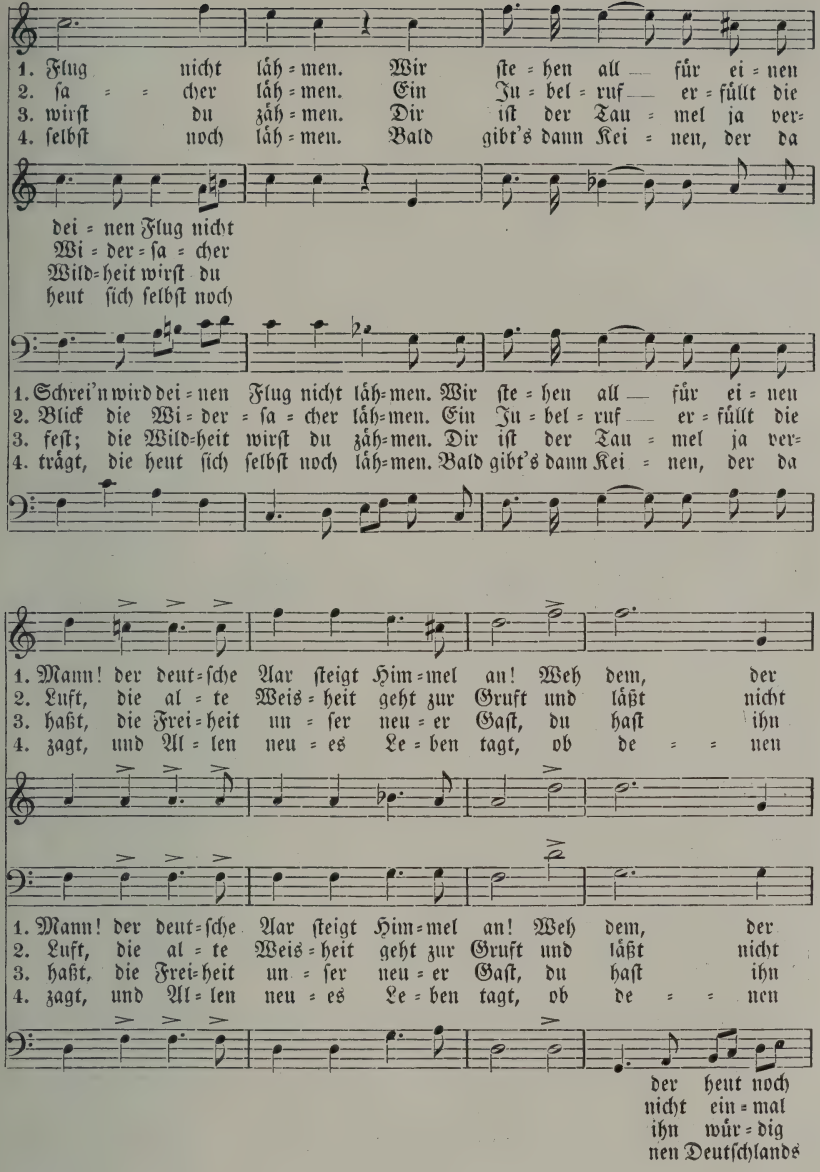
Es wäre nun von größter Wichtigkeit, daß die Besitzer der beiden anderen Chöre sich baldigst meldeten. Ein Autograph von Schumann geht nicht so leicht verloren; daß die Werke vorhanden sind, dürfte nicht zweifelhaft sein. Der von der Königlichen Bibliothek übernommene Nachlaß enthält sie nicht, und gedruckt sind sie ebenfalls nicht. Die Namen der Dichter: Titus Ulrich (Verfasser des „Hohenlieds") und Ferdinand Freiligrath lassen darauf schließen, daß es sich ebenfalls um freiheitliche Gesänge gehandelt haben wird. Und gerade heute können wir derartige Werke großer Meister gar nicht genug unser eigen nennen.

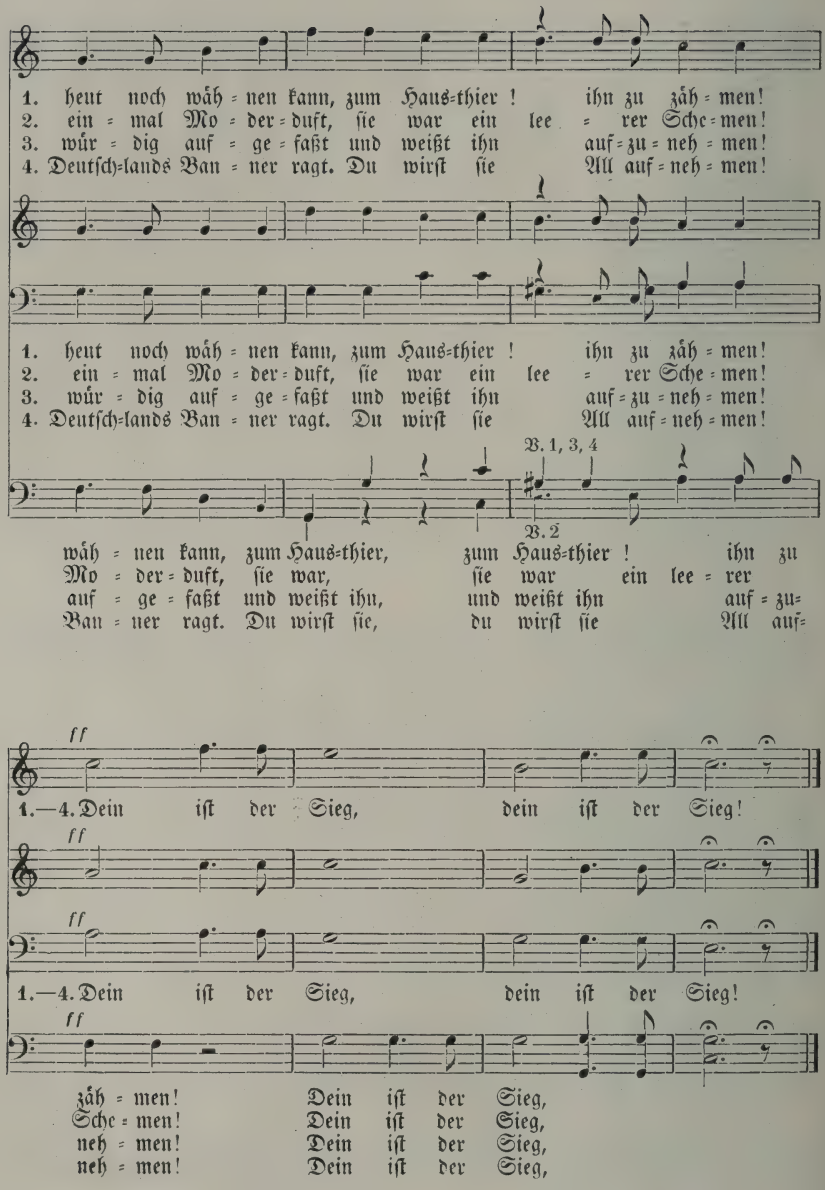
Deutscher Freiheitsgesang.

Gedicht von J. Fürst.

Feurig — R. Schumann.




1. Flug nicht läh=men. Wir ste=hen all — für ei=nen
2. sa = = cher läh=men. Ein Ju=bel=ruf — er=füllt die
3. wirst du zäh=men. Dir ist der Tau=mel ja ver=
4. selbst noch läh=men. Bald gibt's dann Kei=nen, der da
dei=nen Flug nicht
Wi=der=sa=cher
Wild=heit wirst du
heut sich selbst noch
1. Schrei'n wird dei=nen Flug nicht läh=men. Wir ste=hen all — für ei=nen
2. Blick die Wi=der=sa=cher läh=men. Ein Ju=bel=ruf — er=füllt die
3. fest; die Wild=heit wirst du zäh=men. Dir ist der Tau=mel ja ver=
4. trägt, die heut sich selbst noch läh=men. Bald gibt's dann Kei=nen, der da
1. Mann! der deut=sche Aar steigt Him=mel an! Weh dem, der
2. Luft, die al=te Weis=heit geht zur Gruft und läßt nicht
3. haßt, die Frei=heit un=ser neu=er Gast, du hast ihn
4. zagt, und Al=len neu=es Le=ben tagt, ob de = = nen
1. Mann! der deut=sche Aar steigt Him=mel an! Weh dem, der
2. Luft, die al=te Weis=heit geht zur Gruft und läßt nicht
3. haßt, die Frei=heit un=ser neu=er Gast, du hast ihn
4. zagt, und Al=len neu=es Le=ben tagt, ob de = = nen
der heut noch
nicht ein=mal
ihn wür=dig
nen Deutschlands


1. heut noch wäh = nen kann, zum Haus=thier ! ihn zu zäh = men!
2. ein = mal Mo = der = duft, sie war ein lee = rer Sche = men!
3. wür = dig auf = ge = faßt und weißt ihn auf = zu = neh = men!
4. Deutsch=lands Ban = ner ragt. Du wirst sie All auf = neh = men!
1. heut noch wäh = nen kann, zum Haus=thier ! ihn zu zäh = men!
2. ein = mal Mo = der = duft, sie war ein lee = rer Sche = men!
3. wür = dig auf = ge = faßt und weißt ihn auf = zu = neh = men!
4. Deutsch=lands Ban = ner ragt. Du wirst sie All auf = neh = men!
V. 1, 3, 4
V. 2
wäh = nen kann, zum Haus=thier, zum Haus=thier ! ihn zu
Mo = der = duft, sie war, sie war ein lee = rer
auf = ge = faßt und weißt ihn, und weißt ihn auf = zu=
Ban = ner ragt. Du wirst sie, du wirst sie All auf=
ff
1.—4. Dein ist der Sieg, dein ist der Sieg!
ff
1.—4. Dein ist der Sieg, dein ist der Sieg!
ff
zäh = men! Dein ist der Sieg,
Sche = men! Dein ist der Sieg,
neh = men! Dein ist der Sieg,
neh = men! Dein ist der Sieg,

Paralipomena

17. Kampfschilderungen des ausländischen „Deutschmeisters" Cherubini.

Als der Italiener Luigi Cherubini zum erstenmal in Paris eine Symphonie des Deutschen Joseph Haydn hörte, wurde er so heftig ergriffen, daß es ihn gewaltsam vom Stuhle aufriß. Sein ganzer Körper geriet in eine kataleptische Erstarrung, seine Augen brachen — und dieser entgeisterte Zustand hielt noch an, als die Töne der Symphonie schon längst verklungen waren, bis er sich in wohltätige Mattigkeit löste. Seine Augen füllten sich mit Tränen, und von diesem Augenblick an war die Richtung seines Schaffens bestimmt. Er betrat den Boden deutscher Musik. Wie kaum ein anderer reicht Cherubini an die ersten Größen auf dem Gebiete deutscher Tonkunst heran, steht ihnen sogar in mancher Beziehung gleich. Eine große Persönlichkeit voll tiefer Leidenschaft und gewaltigen Ernstes, der die Beweglichkeit und Geschmeidigkeit der welschen Natur ferne liegen. Dem Ausdruck seines Antlitzes, in dem, wie die Zeitgenossen erzählen, nur die tiefschwarzen Augen in düsterem Feuer blitzten, während die übrigen Mienen gleichsam erstorben waren, entsprach sein Inneres; das Schwermütige, Ergreifende und Heroische waltet in der schier eisernen Festigkeit seiner musikalischen Charakterzeichnungen vor. Fehlt ihm auch die herzgewinnende Wärme in dem Maße, wie sie so viele unserer deutschen Meister auszeichnet, so entfernt ihn seine Gediegenheit und Wahrhaftigkeit weit von dem Charakter der Länder, in denen der größte Teil seines zweiundachtzigjährigen Lebens verfloß: von Frankreich und Italien. Er ist ebenso deutsch wie Shakespeare und in seinem Wesen und Wirken vielleicht am besten mit Bach und Brahms, bisweilen sogar mit Beethoven zu vergleichen. Die Fülle seines Orchesterbaus, der Reichtum seiner Harmonik, der Adel seiner Melodien werden erst bei eingehendem und liebevollem Studium seiner Werke in ihrer Größe und Bedeutung offenbar.

Nirgends zeigt sich sein Deutschtum — denn so können wir ohne weiteres das Wesen seiner Kunst bezeichnen — schöner und ergreifender als da, wo er Kämpfe und Heldentaten zu schildern hat. Besonders reich an solchen Episoden ist die ganz vergessene Oper „Die Abenceragen", deren Ouvertüre in der „Kriegstonart" D-Dur schon ein imposantes Schlachtgemälde darstellt. Der in prächtigem Marschtempo kurz und fest daherschreitende, an überraschenden Modulationen reiche Chor:

Nun fort! Brecht auf! Zur Siegesbahn der Waffen
Ruft Muth, ruft die Pflicht uns zurück

kann sich mit den packendsten Stücken dieser Art bei Händel und Gluck messen. So kurz der Satz ist (er umfaßt mit Vor-, Zwischen- und Nachspiel nur 47 Takte), so hat ihm Cherubini doch den gleichen Ernst zugewandt wie seinen berühmtesten und ausgedehntesten Ensemblesätzen, und ihn durch die Wahrheit des Ausdrucks und die edle in ihm pulsierende Begeisterung hoch über die Unzahl der gleichzeitigen französischen und italienischen Opern-Soldatenchöre erhoben, die in ihrem faden Schematismus ernste Musiker nur zu Spott und Gelächter reizen können. Würdig reiht sich ihm, den ersten Aufzug des Werkes wirkungsvoll beschließend, Almansors vom Chor begleiteter Gesang zu Ehren des heiligen Feldpaniers von Granada an. Wie hier die Männerstimmen nach dem Solo ihres Führers dessen Worte:

Merket auf! Hört den Ruf der Drommet' erschallen!
Roßgewieher tönt durch die Luft!
Hört den Schlachtruf Allahs verhallen!
Zu den Waffen! Die Ehre ruft!

aufnehmen, wie die Töne des entfesselten Orchesters in meist chromatischen Gängen die Singstimmen begleiten! Das ist Musik des Heiligen Krieges.

Und man wird vergebens die gesamte Literatur der damaligen Zeit, in der nach dem Tode Glucks und Mozarts keiner die Ehre der deutschen Oper gegenüber der allmächtigen welschen Musik zu behaupten imstande war, durchsehen, um in den Werken eines ge-

borenen Italieners einem Kriegsgesang zu begegnen, wie ihn die Arie des Titzikan in Cherubinis „Lodoiska" darstellt. Es gewährt einen ganz eigenartigen Genuß, in dem lichtvollen, harmonisch durchaus einfachen und doch so abwechslungsreichen Aufbau dieses Stückes das strahlende, mächtige Vorbild unseres Meisters — Gluck — in treuer Spiegelung wiederzuerkennen. Wie diese dreigeteilte Arie in ihrem ersten Abschnitt von C-Dur nach D-Dur, E-Moll und C-Dur, in ihrem zweiten von C-Dur nach E-Moll, D-Dur und G-Dur, in ihrem dritten nach As-Dur, G-Moll und F-Dur moduliert, um endlich auf noch vielerlei Umwegen wieder in die lichte Anfangstonart zurückzukehren; wie die markigen Rhythmen der Singstimme, ohne auch nur einmal ihre Zuflucht in leerem überflüssigen Phrasenwerk zu suchen, gleich in den Fels gehauenen Heldenstandbildern anmuten; wie endlich je ein kurzes Instrumentalzwischen- und -nachspiel in lebhaften 32teln blitzartig, gleich Degengefunkel, hereinbricht — all dies ist urdeutsch und vermag auch nur von einem deutschen Sinn ganz gewürdigt zu werden. Ich bin fest überzeugt, daß diese Arie, von einem wirklich guten und verständigen Tenoristen gesungen, in einem patriotischen deutschen Konzert heute einen Enthusiasmus erregen würde, der dem Meister von seiten seiner Landsleute niemals zuteil ward.

18. Lortzing, der Patriot.

Baumgarten, sagt ihr? ein bescheidner Mann!
Er ist gerettet doch und wohl geborgen?
(Wilhelm Tell. 1. Aufzug, 4. Szene.)

Der bescheidenste aller Künstler hungert und friert nicht mehr; er ist gerettet und wohl geborgen. Allerdings hätte er sich in seinen kühnsten Träumen nicht vorstellen können, daß ihm im Berliner Tiergarten ein Marmorstandbild neben Lessing und Goethe, neben dem Sammeldenkmal Haydn-Mozart-Beethoven und Wagner errichtet werden würde. Ein Zehntel der dafür aufgewendeten Kosten hätte genügt, das Leben des Achtundvierzigjährigen um zwanzig Jahre zu verlängern, ihn vor Not und Elend zu schützen, seinen Genius zu wahrer Entfaltung kommen zu lassen. Was er der deutschen Oper geworden wäre, läßt sich aus seinem „Wildschütz" nur ahnen. Im Gegensatz zu Faust, der „die Sorge nie gekannt", verfolgte ihn das „graue Weib" unablässig; daß die unzerstörbare Heiterkeit seines Gemütes ihn trotzdem nicht verließ und ihm die Vollendung eines so genialen, von sonnigstem Humor erfüllten Werkes gönnte, legt den Vergleich mit dem Dichter Jean Paul nahe, der mit vor Kälte erstarrten Fingern bei einer verschimmelten Brotrinde seine „biographischen Belustigungen" schrieb.

Ein halbes Jahrhundert nach seinem Tode sind die Deutschen zum Bewußtsein gekommen, daß Albert Lortzing ein Deutscher war, nicht weniger und nicht mehr. Daß sich in dem ehemaligen schlichten Kapellmeister, der die blödsinnigsten Possen dirigieren mußte, um nicht gänzlich zu verhungern, das deutsche Wesen so rein und adelig verkörperte, wie kaum in einem anderen. Daß das „O selig, ein Kind noch zu sein" nicht der Brust des Zaren Peter, sondern einem deutschen Herzen entströmt. Daß der Knappe Veit und der Kellermeister Hans, die liebliche Undine und der Wogenfürst Kühleborn, der Waffenschmied Stadinger und der Schulmeister Baculus mit seinem Gretchen nur Sinn-

bilder deutschen Fühlens sind. Wollte man Lortzings Gestalten französisch, englisch oder italienisch parlieren lassen, so gäbe das ein fast noch größeres Fiasko als bei denen Wagners. Der französische Faust und seine Marguérite, die französische Mignon und Luise Miller, und gar der italienische Roland von Berlin — welch widerliche Karikaturen lassen sich auf deutschen Bühnen noch immer blicken!

Am überraschendsten betätigt sich Lortzings vaterländische Gesinnung in der so gut wie unbekannt gebliebenen Oper „Hans Sachs", für deren Dichtung der treffliche Meister, der sich später seine Texte stets selbst schrieb, allerdings nicht verantwortlich ist. Auch der so naheliegende Vergleich mit Wagners Ewigkeitswerk darf gar nicht angestellt werden, da zwischen Deinhardsteins Stück[1]) und Wagners Drama eine vollständig unüberbrückbare Kluft besteht. Den wahren Höhepunkt der im ganzen äußerst faden Handlung bildet ein inniges Lied des Titelhelden zum Preise seines deutschen Vaterlandes, das am Schluß der Oper mit geringer Veränderung wiederkehrt. Schlicht und gemütvoll spricht Lortzing darin seiner Seele innerstes Meinen aus; es ist die einzige Stelle, in der eine geistige Berührung mit Wagners Sachs festzustellen ist. Wie dieser nach den Worten „Mein liebes Nürenberg" (3. Aufzug) „mit ruhiger Begeisterung freudig vor sich hinblickt", so tut dies auch Lortzings Schuster und Poet dazu. Es ist wohl mehr als Zufall, es ist die allen musikalischen Seelen eigene Empfindung von der ganz bestimmten Klangfarbe der einzelnen Tonarten, daß beide Monologe in F-Dur stehen.

Außerhalb der Oper hat sich Lortzing verschiedentlich als Liederkomponist betätigt. Auch unter diesen einstimmigen Gesängen finden sich einige vaterländischen Inhalts. So dürfte in Anlage und Form „Der deutschen Jugend gilt mein Lied" dem eben besprochenen am nächsten stehen. Man könnte den ehrlich treuen Text (eines

[1]) Dieses 1827 zum erstenmal gegebene Schauspiel, zu dem Goethe bekanntlich einen Prolog schrieb, bildet die Grundlage des von Philipp Reger für Lortzing bearbeiteten Operntextes.

gewissen Mödlinger) heute ohne irgendwelche Veränderungen singen, um ein völlig zeitgemäßes Lied zu erhalten; in stufenweiser Begeisterung erhebt sich der Tonsetzer endlich zu dem laut schallenden Ruf:

Mein herrlich Deutschland, zage nicht,
Es geht der Weg durch Nacht zum Licht!

Ein „Deutsches Volkslied" und „Das Lied vom deutschen Kaiser" (für Männerchor), in den vierziger Jahren entstanden, schließen sich ergänzend an und finden ihre Krönung in dem „allgemeinen Volkslied der vereinigten großen deutschen Nation", dem von Karl Herloßsohn gedichteten „Sieg der Freiheit oder Tod!", das schon in seiner äußeren Ausstattung auf die ihm zukommende Würde hinweist; ein von zwei Lanzen gekreuztes schwarzrotgoldenes Doppelpanier, überragt von einem grünen Eichenkranz, bildet die Titelvignette. Die urkräftige, von ungesuchten, doch wirksamen Harmonien gestützte Melodie dieses Männerchors atmet durchaus patriotische Begeisterung und verdiente, wie so viele andere Lortzingsche Weisen, ins Volk zu dringen.

Neben diesen rein vaterländischen Gaben bietet unser Meister aber auch soldatische. Zunächst „Das Lied vom neunten Regiment", insbesondere den tapferen Kolbergern gewidmet, ein feuriger, in den Kehrreimen vom Chor unterstützter Einzelgesang. Schon durch das ziemlich ausgedehnte Vorspiel des Klaviers bemächtigt sich des Hörers eine lebhafte Erregung; die fortreißende Marschmelodik des Gesanges, die mannigfachen Modulationen der Begleitung, die in der letzten Strophe zu überraschender Kraft anschwillt, der donnernde Einsatz des Chors — alles kommt zusammen, um diesem Soldatenlied einen Ehrenplatz in der Literatur der deutschen Kriegsmusik zu bereiten. In dieselbe Gruppe gehört dann auch die sehr lebendige Schilderung einer Seeschlacht, die die ganz verschollene Oper „Zum Großadmiral" enthält. Da erzählt der alte Gastwirt der Schenke dieses Namens von den Taten, die er auf seiner Brigg, „genannt der Sieg", vollführte — ein Engländer gegen den Franzmann. Mit der zu-

nehmenden Belebung des Erzählten beginnt das Orchester in wilde Läufe und Gänge überzugehen; Wellen schäumen, Maste erkrachen, die Kanonen speien Feuer. „Treibt die Parlez-vous zu Paaren! Putzt sie weg!" so ruft der alte Seebär im Feuer der Erinnerung; und die Synkopen der Begleitung schildern anschaulichst die Flucht der Besiegten. Die Stelle:

Es blitzen die Waffen,
Die Wunden, sie klaffen,
Es heulen die Winde,
Es brüllen die Schlünde,
Die Sterbenden ächzen,
Verwundete lechzen,
Vorbei ist das Morden

mit ihrer ganz großartigen Chromatik ist dem Besten beizuzählen, was Lortzing geschrieben; kaum dürfte ihm etwas dem Ähnliches zum zweitenmal gelungen sein. Sie wirkt um so ergreifender, als in dem langsamen, trauervollen Nachspiel:

Schlaf wohl, Kamerad,
Im nassen Grab

eine kurze Totenklage angestimmt wird, die in ihrer natürlichen Schlichtheit mehr besagt, als manche mit großem Pomp inszenierte Feierlichkeit.

So wollen wir, wenn uns der Weg am Denkmal des trauten Künstlers vorbeiführt, einige Augenblicke dort verweilen und dankbar des treuen Herzens gedenken, das bis zu seinem Tode in warmer Liebe für Deutschland schlug. Dann werden auch die Worte, die er seinem Stadinger in den Mund legt, und ihre jedem Kinde bekannte Melodie ihre besondere Bedeutung unseren Feinden gegenüber gewinnen:

Wenn's wieder so würde, wie's einstens wohl war,
Wo das Schwert nur für Recht sich erhob,
Wo geschlagen im Kampfe die sündige Schaar
Wie Spreu vor dem Winde zerstob!
Wenn Redlichkeit käme als Waffenschmied,
Und schlüg' auf den Ambos, von Gluth umsprüht,
Ein Schwert, nur dem Guten geweiht:
Das wär' eine köstliche Zeit!

19. Kriegslieder eines Vergessenen.

Der Vergessene heißt Leopold Lenz, und die wenigen ihm hier gewidmeten Zeilen sind eine Art vorläufige Mitteilung aus einer in Arbeit befindlichen ausführlichen Monographie des Mannes, dessen mehrere hundert Liedkompositionen heutzutage gänzlich unbekannt sind. Daß sie neben ihrem musikalischen Wert auch sehr interessante Beziehungen zu Goethe und vielen anderen deutschen Dichtern bieten, wird aus der Monographie deutlich hervorgehen, die übrigens, auf Grund eingehender Studien im Münchener Hoftheaterarchiv, endlich auch einmal Klarheit in die von Ungenauigkeiten und Mißverständnissen wimmelnden Angaben der sogenannten musikalischen Konversationslexika bringen soll. Genüge hier der Hinweis, daß Lenz 1804 in Passau geboren ward, sein ganzes Leben als königlicher Hofsänger und Regisseur in München zubrachte, und dort 1862 starb. Die Schönheit seines Äußeren und seine Sangeskunst wird in zeitgenössischen Berichten oft genug gerühmt; von ersterer konnte ich mich an dem im Wandelsaal des Münchener Hoftheaters hängenden Ölgemälde wirklich überzeugen.

Der Krieg hat durch seine lange Dauer ein liebevolles Vertiefen in die Schätze deutscher Kriegsmusik aus früherer Zeit bewirkt; kein Volk des Erdkreises vermag sich auch nur im entferntesten mit uns Deutschen darin zu messen. Daß solche Werke vielfach inmitten einer Periode der Ruhe und des Friedens in so reicher Zahl entstehen konnten, in Jahren, wo eine dringende äußere Veranlassung, wie in der Jetztzeit, nicht vorlag, ist der leuchtendste Beweis für den tapferen, vaterlandstreuen Sinn des germanischen Volkes. Auch die 25 Lieder Lenzens dürfen dabei mit Ehren genannt werden.

Da gibt es zunächst das „Soldatenlied aus Faust", ein feuriges, zweistimmiges Stück, in das eine Trompete gar lustig hinein-

schmettert; es verdiente seiner Einfachheit und leichten Sangbarkeit halber durchaus, volkstümlich zu werden. Die Schlußstrophe des lyrischen Monologs „König Konradin im Gefängnisse": „Erzittre Rom! Aus Deutschland bricht der Freiheit Sonnenlicht" dürfte ebenfalls heute, wo uns der ehemalige „Freund" schmachvoll betrog, im Schmuck Lenzscher Töne viel Begeisterung erwecken. Ihm gesellt sich das kernige „Soldatenlied" von August Kopisch für vierstimmigen Männerchor (Franz Lachner gewidmet) freudig zu. Wie ein Klang aus der Gegenwart mutet das „Tscherkessenlied" an, das wilde Drohlied eines geknechteten Volkes gegen die Kosaken, in den vierziger Jahren entstanden, während der demselben Opus angehörende „Soldatenabschied" (Heute scheid' ich usw.) mit seiner sanften, volkstümlichen Melodie einen wohltuenden Gegensatz bildet.

Nicht weniger als fünf Kriegslieder enthält die im ganzen aus 12 Stücken bestehende Reihe der „vierstimmigen Liederchöre" (op. 37). Zwei derselben, „Schlachtgesang" und „Erwachen" (aus Söltls Griechenliedern entnommen) weisen deutliche „Balkan"-Färbung auf, eine fremdländische Wildheit, die deutschen Kriegsgesängen nicht eigen ist. In den anderen aber ist deutsche Art aufs schönste zur Geltung gebracht. „Der badische Grenadier 1809" und das „Musketierlied", beide von dem braven, gemütvollen Johann Peter Hebel gedichtet, mit ihrer Nachahmung des Trommelwirbels, die sich vom ersten Baß ganz allmählich auf die anderen Stimmen überträgt, sind kleine Prachtstücke. Und wir können ohne Übertreibung sagen, daß Ernst Moritz Arndts „Deutsches Kriegslied" (Der Gott, der Eisen wachsen ließ) in Lenzens Tondichtung die bekannte Volksmelodie tief in den Schatten stellt; „es ist gewißlich an der Zeit", daß sie bekannt werde!

Hinter dem bescheidenen Titel „Auf der Wanderung" verbirgt sich nichts Geringeres als Hoffmanns von Fallersleben „Zwischen Frankreich und dem Böhmerwald". Lenz hat das prachtvolle Gedicht lange bevor es die bekannte Studentenmelodie erhielt

komponiert; denn die ihm vom Dichter selbst verliehene Weise (aus den zwanziger Jahren) war ihm, wie fast allen Zeitgenossen, sicherlich unbekannt geblieben. Es ist durch unseren Tondichter nicht schlechter und durch die Unmittelbarkeit des jauchzenden Kehrreims „Nur in Deutschland" vielleicht noch wirksamer geworden. Zwei weitere, von Hoffmann zwar als „Weinlieder" bezeichnete Gesänge, „Kriegslied" (Das Glas in der Rechten) und „Soldaten-Trinklied" (Trink Kamerad), gehören ebenfalls in die Reihe Reihe der Lenzschen Kriegsgesänge und geben an Urwüchsigkeit und Forschheit der Melodik ihren anderen Genossen nichts nach.

Und nun kommen wir zu des Tonsetzers bekanntestem und bedeutendstem Werke, von dem der gebildete (aber nur dieser!) Musikalienverkäufer noch hin und wieder hat läuten hören: „Der Landsknecht unter Georg von Frundsberg", ein Zyklus von 12 Gedichten aus Hoffmanns von Fallersleben gleichnamiger, aber umfangreicherer Sammlung. Daß diese „Landsknechts"-Lieder nicht auch „berühmt" wurden, ja, daß in der heutigen furchtbaren Kriegszeit kein Sänger sich dieser schönen Stücke erinnerte, ist völlig unverständlich. Oder doch nicht? Mit der Literaturkenntnis der meisten Konzertsänger ist es eben nicht weit her.

Lenz hat sich aus Hoffmanns Werk sehr feinsinnig einen ganz abgeschlossenen Liederkreis zusammengestellt. Im ersten Lied („Loblied") herrscht ein herber, entschlossener, von Wildheit jedoch freier Ton vor; das zweite („Abschied") und dritte („Des Landsknechts Kirmeslied") ist volkstümlich gehalten; das vierte („Georg von Frundsberg") ein Meisterwerk altertümlichen Stils. Ein langsamer Marsch („Auf dem Heerzuge") leitet zu dem wirkungsvollen, ja hinreißenden „Schlachtgesang" über, der durch großartige Tonmalereien („Was spielt die Arkeley so laut") mitten in das Kampfgetümmel führt. Ebenso ergriffen, wie Loewes „Seltenem Beter" hören wir dann einem Gebet („Des frommen Landsknechts Morgenlied") zu; und wenn heute, wie vor 400 Jahren, der deutsche Krieger sein „Sturmlied vor Rom. Am 6. Mai 1527":

Des Kaisers Feind, des Reiches Feind,
Der gut sich stellt und Böses meint

singt, so möchten wir mit vollstem Herzen einstimmen. Noch hat sich in der Seele der Deutschen nichts geändert; die Kreaturenliebe („Das treue Roß") und die Liebe zum Vaterland („Sehnsucht nach der Heimath"), sie blühen wie vor tausend Jahren. So ist uns denn der tapfere Landsknecht lieb und wert geworden; wir haben ihn in seiner stürmischen Jugend und seinem Mannesalter leibhaftig vor uns gesehen, und müßten Schufte sein, wenn wir ihm nicht noch einen ehrlichen deutschen Trunk („Trinklied") gönnten! Ergreifend aber ist das von Lenz gemalte Schlußbild („Der alte Landsknecht in seiner Heimath"), in dem der Greis Abschied von uns und dem Leben nimmt. Alle Erinnerungen einer bewegten, abenteuerreichen Vergangenheit ziehen noch einmal lebendig vorüber; noch ist die alte Kraft und Stärke nicht gebrochen. Wie die Sonne hinter den Bergen des Heimatsdorfes niedersinkt, so verlischt auch sanft verwehend der Atem, stockt der Herzschlag des Alten. In einer Folge von 67 gedehnten Takten, in denen die Singstimme fast durchweg nur in ganzen, die Begleitung leise pochend in halben Noten, wie im gregorianischen Rhythmus, einhertönt, erhebt sich Lenz zu der Größe des Brahmsschen „Ich schall' mein Horn ins Jammerthal" und mahnt die Nachwelt, seiner in eifriger Liebe zu gedenken.

Fast keines der Werke ist mehr im Handel zu haben, von vielen nur ein einziges Exemplar, bald hier, bald dort, vorhanden. Eine erstmalige Gesamtausgabe, die nicht mehr wie zwei Bände umfassen würde, wäre nicht zuviel für den bescheidenen Meister.

20. Chopins Kriegsmusik.

So wenig wir uns je daran gewöhnen werden, in Shakespeare einen Dichter des Auslandes zu sehen, so unmöglich dürfte es uns sein, Chopin einer fremden Nation zu überlassen. Schon seit achtzig Jahren ist er ganz und gar einer der Unseren geworden. Es gab und gibt keinen deutschen Klavierspieler, der sich Chopins Werke nicht zu eigen gemacht hätte, keinen deutschen Sänger, in dessen Innern bei Chopins „Litauischem Lied" nicht verwandte Töne angeschlagen würden. Daß er sein ganzes Künstlerleben in Paris zubrachte, konnte ihn uns so wenig entfremden, wie Heine oder Börne, die sich aus den damals sehr unerquicklichen deutschen Verhältnissen ebenfalls in die französische Hauptstadt geflüchtet hatten. Chopin gehörte uns längst, ehe er auch seiner Nationalität nach in den Verband des Deutschen Reiches gelangte. Indem durch glorreiche Siege sein Vaterland für uns erstritten ward, haben wir ihn uns auch äußerlich erkämpft und werden ihn nicht wieder herausgeben. Neben den Größten des deutschen Musikparnasses wird dem Polen Frederik Chopin der Platz eingeräumt, indem wir dem langjährigen geistigen Besitz auch den politischen hinzufügen.

An Beethoven und Schubert hatte er sich vornehmlich gebildet. „Wollen wir annehmen, der erste bildete seinen Geist in Kühnheit, der andere sein Herz in Zartheit", sagt Robert Schumann schön und treffend von Chopins Kunst; „er führte Beethovenschen Geist in den Konzertsaal." „Beethovenschen Geist" aber besitzt nur der, dessen Herz an seinem angestammten Vaterlande hängt; ohne Patriotismus im edelsten Sinn des Wortes ist dieser Geist schlechterdings nicht zu denken. Wer Land und Volk, in dessen Mitte er geboren ward, nicht mit allen Fasern seines Herzens liebt, kann einen Beethoven nicht lieben und nicht verstehen, dessen Werke nicht bloß dem Vaterland der Deutschen, sondern dem aller anderen Nationen gelten.

Wenn je ein Künstler von Vaterlandsliebe glühte, so war es Chopin. In Wort und Tat, in Leben und Kunst hat er ihr Ausdruck verliehen. Rein nationale Gebilde sind seine Masurkas und Polonaisen, sein Krakowiak und Kujawiak, seine Lieder; aber auch in allen anderen Werken ist der Einfluß polnischen Volkstums unverkennbar. „Schwärmerei und Grazie, Gluth und Adel, Wunderlichkeit und kranke Excentricität, Haß und Wildheit" (Schumann) sind die Vorzüge und Fehler von Chopins Stammvolk und Chopins Werken. Als im Jahre 1830 die große Völkerstimme im Westen sich erhob, da war Chopin „der ersten einer auf dem Wall oben, hinter dem eine feige Restauration, ein zwergiges Philisterium im Schlafe lag".

Ausdrücklich ausgesprochen ist die mit solchen Empfindungen stets verbundene kriegerische Gesinnung nur in zwei Gesängen des Meisters, die man im Lauf der Zeit fast völlig vergessen hat, deren Neubelebung heute aber durchaus geboten erscheint. Klage und Erfüllung könnte man sie nennen, oder auch Hoffnungslosigkeit und Auferstehung. „Polens Grabgesang" ist das umfangreichste der 17 Lieder Chopins; mit seinen 112 Takten strebt es über den Begriff des Liedes hinaus der Odenform zu. Ein merkwürdiges Stück in jeder Hinsicht; durch den häufigen Wechsel der Melodie, des Rhythmus und der Tonart gewinnt es den Charakter einer bardenartigen Improvisation. Vier klagende Einleitungstakte des Klaviers versinnbildlichen das schwermütige Zwitschern eines Vögleins, das zunächst als Sänger der Trauerweise eingeführt wird; sie wiederholen sich nach den ohne jede Begleitung gesungenen Anfangsworten:

Von dem Baum im Wetter
Sanken alle Blätter

und verstummen bei der dritten und vierten Verszeile:

Nur ein Vöglein leise
Singt die Trauerweise

abermals. Und nun hebt der in seiner Einfachheit doppelt rührende Vogelgesang an:

O Heimath, du schöne,
Bist vom Blut geröthet,
Deine tapfern Söhne
Hat der Feind getödtet.

In düsterer Eintönigkeit und untröstlicher Verzweiflung hört man das Elend von Land und Leuten:

Leer sind deine Städte,
Wüst sind deine Auen,
Wo der Wind hinwehte,
Flohen deine Frauen;
Nicht im Feld, im Kampfe
Deine Sensen blinken,
Deine Ähren sinken
Unter Hufgestampfe.

Glaubt man da nicht ein Bild der Gegenwart zu sehen? Was die Kosaken damals taten, vollbrachten sie auch heute in einem Reiche, das noch den Befehlen eines Herrschers gehorchte, dem auch sie Sklavendienste leisteten. — Das Vöglein verstummt, und schmerzergriffen reißt der Barde die Saiten der Leier, indem er die Klage um Warschaus Fall anhebt. 16 lange Takte hindurch verharrt die Singstimme ununterbrochen auf einem und demselben Ton; was bei Peter Cornelius' bekanntem Werk („Ein Ton", op. 3, Nr. 3) nur eine geistreiche Spielerei darstellt, ist hier, wo zu dem Orgelpunkt des Gesanges noch ein gleicher der Begleitungsoberstimme und ein ebenfalls in leeren Oktaven einherschreitender Baß tritt, durch die Erzählung des von Polen gebrachten Totenopfers geboten, und darum von unerhört erschütternder Wirkung. Gleich gräßlich verzerrten Leichengesichtern starren uns die Noten dieses und des folgenden Abschnitts an:

Liegen sie im Grabe?
Liegen sie in Banden?
Irren ohne Habe
Sie in fremden Landen?

bis die Harfe endlich nach den Worten: „O mein armes Polen!" zu zerspringen, der Sänger selbst leblos niederzustürzen scheint, und nun das Vöglein abermals ihm und denen, die für das

Vaterland starben, den Grabgesang singt. Die Wiederkehr des viertaktigen Einleitungsmotivs als instrumentales Nachspiel schließt das Werk tiefsinnig ab. Die Verwirklichung seines Sehnens und Hoffens:

O Polen! O Polen!
Kehrten heim die Kühnen!
Unter ihren Sohlen
Würdest du ergrünen;
Unter ihren Händen
Würdest frei du werden,
Alle Leiden enden,
Schönstes Land der Erden!

war nicht mehr dem Meister, sondern 70 Jahre nach seinem Tode seinen Landsleuten beschieden.

Aber geahnt hat er die ausgleichende Gerechtigkeit der Geschichte. Sonst hätte er das lebensprühende Lied „Der Reiter vor der Schlacht" nicht geschrieben. Zwar ist auch dieser mit schmetterndem Fanfarenklang beginnende Gesang von herben Akzenten nicht frei; im ganzen aber ist er von stürmendem Kampfesmut und freudiger Siegesgewißheit erfüllt. Daß der große und eigenartige Harmoniker sich selbst in dem so engen Rahmen des Strophenliedes bewährt und behauptet, wird uns nicht weiter wundernehmen.

Wahrlich — Schumann hatte recht, als er vor 80 Jahren (1836) sagte: „Wüßte der gewaltige selbstherrschende Monarch im Norden, wie in Chopins Werken ihm ein gefährlicher Feind droht, er würde die Musik verbieten. Chopins Werke sind unter Blumen eingesenkte Kanonen."

Viertes Faust-Merkblatt für 1919

Dort ziehn sie her die falschen Anverwandten,
Wie sie mich Oheim, Vetter, Bruder nannten,
Sich immer mehr und wieder mehr erlaubten,
Dem Scepter Kraft, dem Thron Verehrung raubten,
Dann, unter sich entzweyt, das Reich verheerten,
Und nun gesammt sich gegen mich empörten.
Die Menge schwankt im ungewissen Geist,
Dann strömt sie nach, wohin der Strom sie reißt.

(Theil II, Vierter Act).

IV.

„Quasi una Fantasia“

Euer Kaiser ist verschollen,
Echo dort im engen Thal;
Wenn wir sein gedenken sollen,
Mährchen sagt: — Es war einmal.

(Faust II, Act IV).

21. Franz Liszt als deutscher Tyrtäos.

In einer Zeit des Friedens hätte man den 31. Juli 1916 nicht so unbeachtet vorübergehen lassen, wie es während der furchtbaren Kämpfe dieses Krieges geschehen ist. Denn der 30. Todestag eines Schaffenden, der den Verlegern die erwünschte Aussicht auf das „Freiwerden" der Werke eröffnet, ist selbst bei Geringeren wie Franz Liszt von Bedeutung. Nur die in der Stadt, die seine sterblichen Überreste birgt, erscheinenden „Bayreuther Blätter" haben den Tag in wehmütigem Gedenken gefeiert; aber auch in einer Tageszeitung dürfte das Jahr 1916 nicht ausklingen, ohne das Bild einer der eigen- und großartigsten aller Künstlergestalten noch einmal erstehen zu lassen. Um so mehr, als eine Reihe von Werken des Tondichters die Verbindung mit dem Geiste der Zeit in schöner und herzerhebender Weise vermittelt.

Schon Beethoven machte in seinen späteren Kompositionen gegen das Unwesen französischer und italienischer Titelbezeichnungen energisch Front. Er schrieb nicht mehr „pour le Pianoforte", sondern „für das Hammerklavier"; auch die Bestimmungen des Zeitmaßes und Vortrages treten uns vielfach in deutschen Worten entgegen. Seltsamerweise hat sich einer der Deutschesten — Franz Schubert — bei seinen Klavierstücken gar nicht auf seine Muttersprache besinnen können; da gibt es noch eine „Grande Phantasie", „Marches militaires", „Quatre Impromptus", und wir gönnen ihm deshalb schadenfroh den grammatikalischen Schnitzer in den „Momens musicals". Mit Schumann ist dann die Verdeutschung der Titel endlich zur vollendeten Tatsache geworden; Rückfälle,, wie beim „Carnaval-Scènes mignonnes sur quatre notes" und der „Etudes symphoniques" müssen mit in den Kauf genommen werden.

Daß Liszt, der Kosmopolit, der in alle Länder Europas kam, den während seiner Virtuosenperiode entstandenen Tonstücken französische Benennungen gab, ist dem damaligen vergötterten Liebling der Pariser Salons nicht zu verargen. Haben doch auch Beet-

hoven, Weber und Schubert (namentlich, wenn sie Geld brauchten) italienische Bravourarien und Lieder zuwege gebracht. Von dem Augenblicke aber, wo Liszt, der Reisen und Konzerttriumphe überdrüssig, in Weimar sich auf sich selbst besann, setzt auch die deutschnationale Richtung in seinen Werken ein, nachdem bereits vorher die meisten seiner Lieder-„Transcriptionen" deutschen Meistern (Bach, Beethoven, Schubert, Weber, Schumann, Mendelssohn, Robert Franz) gegolten hatten. Wie hätte er aus dem armseligen französischen Liedwesen auch nur etwas dem Ähnliches hernehmen sollen? Ganz köstlich hat Hoffmann von Fallersleben in einem Trinkspruch diese innere Wandlung gefeiert:

Der einst gewaltig von Stadt zu Stadt
Die Herzen der Menschen bezaubert hat,
Ein Held ohne Krieg und Schlacht
Gesiegt hat mit der Töne Macht,
Und auf den Flügeln des Ruhmes flog,
Nur unstet durch Europa zog —
Der hatte genug wie der Adler geschaut
Der Sonne Glanzlicht unverwandt,
Und dann sich ein trauliches Nest gebaut
Auf einer Burg im Thüringer Land.
Doch auf den Lorbeern auszuruhn,
Da fehlt es ihm an Lust und Muth;
Er dachte, für mich giebt's immer zu thun!
Und das war gut.
Und hatt' er den Virtuosen verschworen,
Nie konnt Er gehn für die Kunst verloren,
Er hat sich selber wieder geboren,
Den Virtuosen im Componiren,
Den Virtuosen im Dirigiren,
Den wollen wir heute celebriren.

Wir brauchen nicht hervorzuheben, daß unter dem Hundert seiner Gesangskompositionen kaum zehn fremdsprachige Texte sich befinden; daß er bei den Säkularfeiern großer Deutscher — Goethe, Schiller, Herder, Beethoven — in hoher und edler Begeisterung sein Bestes schuf. Nur was in engster Beziehung zu seinem wahren Vaterland, dem deutschen, steht, soll hier kurz besprochen werden. Denn weder in dem äußerlichen Flitterglanz von Paris

noch in den hierarchischen Kreisen Roms konnte seine Seele Ruhe und Befriedigung finden; nach Deutschland kehrte er wieder zurück, und in deutscher Erde ward ihm seine letzte Ruhestätte bereitet.

Unverständlich, aber auch unverzeihlich bleibt es, daß man in der heutigen Zeit so wenig der vaterländischen und soldatischen Werke Liszts gedacht hat. Sie sind allerdings nicht so leicht ausführbar, wie gewisse minderwertige Erzeugnisse der Gegenwart; ihre Melodik und Harmonik ist nicht so einfach wie die anderer Volksgesänge; trotzdem aber stehe ich nicht an, das schon 1841 entstandene „Rheinweinlied" auch seinem inneren Wert nach der „Wacht am Rhein" völlig gleichzustellen. Welch ein prachtvolles, spannendes, vom Einklang zu Harmonien, die gleich goldenem Rebensaft funkeln, überführendes Instrumentalvorspiel; welch eine Begeisterungsglut in der Betönung der Worte Georg Herweghs! Immer neue Steigerungen weiß Liszt für den dreimaligen Kehrreim „Der Rhein soll deutsch verbleiben" zu ersinnen; selbst als man nach den vielen förmlich elektrisierenden „Hurras" schon ein Ende gekommen wähnt. Und gibt es wohl einen passenderen Zuruf an unsere Feinde, die ihren Landsleuten schon undenklich lange das Märchen von unseren letzten Atemzügen erzählen, als das Hoffmann von Fallerslebensche:

Wir sind nicht Mumien, sind nicht Leichen,
Wir sind nicht Träumer stumm und blind,
Wir geben noch ein Lebenszeichen,
Wir zeigen, daß wir Männer sind.
Wir leben noch, noch ist es Tag,
Heil jedem, der noch wirken mag?

Die Krone dieser Vaterlandsgesänge des dreißigjährigen Künstlers aber ist „Das deutsche Vaterland", eine in jeder Hinsicht erstaunliche Erweiterung und Vertiefung von Arndts Gedicht. Mit dem bekannten volkstümlichen Chorlied Gustav Reichardts, dessen neunzigjähriges Jubiläum wir gerade jetzt feiern können, ist Liszts Werk nicht zu vergleichen, was natürlich der schönen und geliebten Weise des älteren Tonsetzers in keiner Hinsicht Abbruch tut. Daß aber bereits 15 Jahre nach ihr ein solches Kunst-

gewebe überraschendster Ton- und Harmonienfolgen, rhythmischer und orchestraler Wirkungen, und in jeder der 10 Strophen sich neu gebärender Veränderungen des Grundgedankens gesponnen werden konnte — zu einer Zeit, wo außer dem „Rienzi" noch nichts von Wagner existierte — das ist das Wunderbare und beweist absolute Selbständigkeit der Schaffensweise unseres Meisters, der höchstens an dem Franzosen Berlioz, einem halben Deutschen, ein Vorbild haben konnte. Ich spreche gar nicht vom Glanz der Instrumentation und der Originalität der Deklamation, nur von der tonbildlichen Darstellung jedes einzelnen Wortes und Begriffes. Wie Beethoven in der hohen Messe die Gegensätze des Sicht- und Unsichtbaren, des Lebenden und Toten, des „Glorificamus" und „Adoramus", des „Osanna in excelsis" und „in terra pax" mit größter Deutlichkeit hervorhebt, so wird in Liszts Seele der Unterschied der im Gedicht genannten Länder und ihrer Bewohner wach und in den Musikbegriff übertragen. Man sieht „am Rhein die Rebe blühn", wenn der Männerchor aus festen, markierten Tönen plötzlich in eine zarte Melodie übergeht; man sieht „die Donau brausend gehn", wenn im Baß des Orchesters wilde Klänge dahinrollen und erst ganz allmählich in dumpfem Grollen ersterben; man erblickt das „Land der Schweizer" und Tirol mit seinen lieblichen Wiesenmatten und Sennhütten, wenn die Instrumente den Kuhreigen bringen, dem Liszt schon in den „Schweizerischen Alpenklängen" (op. 10) lauschte. Wie das Orchester die zunehmende Ungeduld des „Was ist des Deutschen Vaterland?" in immer lebhafteren Gängen zum Ausdruck bringt; wie nach dem triumphierend einsetzenden „Gewiß, es ist das Österreich" (als sei damit schon die richtige Antwort gefunden) die leise beklommene Wiederholung der Worte bereits die Verneinung der Frage in sich schließt; wie am Schluß der Gesangbuchvers „Ach Gott vom Himmel, sieh darein" von vier Solisten ohne jede Begleitung angestimmt wird — all dies und noch vieles andere führt dazu, daß das „liebe Fragezeichenlied", wie es Gustav Freytag in der „Verlorenen Handschrift" nennt, zu

einem förmlichen Tummelplatz genialer Einzelheiten wird, ohne daß der Gesamteindruck darunter leidet. Daß das Friedrich Wilhelm IV. gewidmete Werk nicht „gefiel", kann uns nicht weiter wundern; heute würde es Erstaunen und Begeisterung erregen.

24 Jahre später (1865) bringt Liszt dem Preußenkönig Wilhelm I. den „Deutschen Siegesmarsch": Vom Fels zum Meer! dar. Eine prachtvolle, phantastische Lithographie — die Hohenzollernburg auf Bergeshöh im Hinter-, der tobende Gischt von Meereswogen im Vordergrund — ziert die Urausgabe des herrlichen und ungemein wirksamen Musikstückes, das sich ebenso wie „Weimars Volkslied" (von Peter Cornelius gedichtet) von billiger Hurramusik vollkommen fernhält. Die Innigkeit der Melodieführung gemahnt vielmehr an die süßromantische Stimmung und weihevolle Beseligung von Schuberts unvergleichlichem Liede „Der Sieg". In gleicher Weise ist das 1871 entstandene „Lied der Begeisterung" aufzufassen, das, wiewohl von einem Ungarn gedichtet und dem ungarischen Landes-Sängerbund gewidmet, doch nur mit deutschem Text in Budapest erschienen ist.

Außerdem hat uns der Meister mit einem halben Dutzend echter Soldaten- und Kriegslieder beschenkt. Dabei ist die merkwürdige Tatsache zu konstatieren, daß er zu den 6 Stücken nur 4 Dichtungen benötigte, indem er zwei in zwei vollkommen verschiedenen Weisen brachte: das „Reiterlied" von Herwegh und den „Trost" von Götze. Es ist von nicht geringem Interesse, die beiden Fassungen der Chöre zu vergleichen. Speziell ist die erste des „Reiterliedes" (mit Klavierbegleitung) der zweiten ganz gewaltig überlegen; durch ihr gespenstisches Unisono, das nach längerem Verweilen vollen Harmonien weicht, aber selbst in diesen von Zeit zu Zeit drohend auftaucht, zieht sie als ein Nachtbild von packender Dramatik vorüber, in dem am Schlusse („O Reiterlust, am frühen Tag zu sterben") der Morgen erdämmert. Die Doppelfassung des „Trost"[1]) bildet mit dem „Nicht gezagt!" die Trias

[1]) In der zweiten Ausgabe wurde diese Überschrift gestrichen und die erste Fassung „Vor der Schlacht", die zweite „Es rufet Gott" genannt.

der „Geharnischten Lieder", auf die der Tondichter so große Stücke hielt, daß er sie selbst als Klavierwerke bearbeitete. Wohl können wir uns denken, daß die Körnerschen Geist atmenden Worte:

Es wird ja nicht gestritten
Um eitlen Thorensinn,
Es wird ja nicht gelitten
Um schnöden Weltgewinn;
Geduldet und gerungen
Wird für das höchste Gut:
Dem Geist, dem ewig jungen,
Gilt jeder Tropfen Blut

ein so wahrhaft deutsch empfindendes Künstlerherz wie das Liszts zu erregen und begeistern vermochten. Ganz prächtig ist auch das „Soldatenlied aus Faust" gelungen. Kurz vor dem Ende setzen mit einemmal Trompeten und Pauken ein; ihr schmetternder Klang und kräftiger Schlag aber verstummt schon im dritten Takt, und nur der leise, langgezogene Ton einer einzigen Trompete, nur einige kurze, gedämpfte Berührungen der Pauke begleiten den immer mehr verhallenden Gesang der abziehenden Schar. So und nicht anders muß sich Goethe sein:

Und die Soldaten
Ziehen davon

gedacht haben! Was der Meister aber in der vor nunmehr 60 Jahren (1856) endgültig vollendeten symphonischen Dichtung „Heldenklage" zu schildern versuchte, wird uns aus seinen eigenen Einleitungsworten klar:

Auf je Tausende von Jahren kann man als seltene Ausnahmen nur einige rechnen, in welchen Frieden auf Erden herrschte, auf dieser Arena, wo Völker wie Gladiatoren sich bekämpfen, und wo die Tapfersten, wenn sie in die Schranken treten, vor dem Schicksal als Meister und vor der Vorsehung als Schiedsrichter sich neigen. Welches auch die Farben der Fahnen sein mögen, welche in diesen, gleich unheilvollen Spielen aufeinander folgenden, Kriegen und Verwüstungen sich kühn und stolz in den feindlichen Lagern gegeneinander stellen — alle sind in Heldenblut, in unversiegbare Thränen getaucht. Da naht die Kunst und hüllt den Grabhügel der Tapferen in ihren schimmernden Schleier, und krönt Sterbende und Todte mit ihrer Glorie, auf daß ihr Loos neidenswerth sei vor den Lebenden. In jede Siegesfanfare mischt sich immer und überall eine trübe Begleitung von Sterbeseufzern und Angstrufen, Gebeten und Lästerungen, gepreßtem Schluchzen und Scheidegrüßen.

Und sie enthüllen zugleich das innerste Herz eines wahrhaft großen und edlen Menschen.

22. Richard Wagner zu Deutschlands Ehre.

Ob unter dem Gewimmel der Säkularschriften zum 22. Mai 1913 auch solche sich fanden, die Wagners Auffassung deutschen Wesens und die in dieses Gebiet entfallenden musikalischen Werke des Meisters in einer Sonderbetrachtung behandelten, weiß ich nicht zu sagen. Jedesfalls mußte das hohe Fest, dessen Nachklänge in ruhigeren Zeiten sicher noch länger gehallt hätten, durch das ein Jahr später einsetzende Erbrausen des großen Krieges vorzeitig verstummen; und erst jetzt, wo trotz des täglich sich mehrenden schweren Leides ein ruhigeres Besinnen auf die Großen unseres Volkes Platz griff, wird man den Worten und Tönen des erhabenen Propheten mit größerer Andacht und gesteigerter Bewunderung lauschen. Daß auch ihm das Schicksal, in seinem Vaterland nichts zu gelten, so überreich beschieden ward, wie kaum einem anderen; daß er, während er zum Ruhme dieses Vaterlandes begeistert seine Leier rührte, durch die kurzsichtigste und gehässigste Kabinettspolitik von ihm ausgeschlossen wurde, ist bekannt genug. Die Stimme des Predigers konnte zu wahrem Heil nur in Deutschland ertönen; da es ihm lange Jahre verboten war, deutschen Boden zu betreten, verhallte sie in der Wüste der Verbannung.

In Paris schreibt der Siebenundzwanzigjährige in dem Aufsatz „Über deutsches Musikwesen" bereits von der „universellen Richtung", deren der deutsche Genius fähig ist, sowie von dem „Erbtheil der deutschen Geburt": Reinheit der Empfindung und Keuschheit der Erfindung. „Wo diese Mitgift erhalten wird, da muß der Deutsche unter jeder Himmelsgegend, in jeder Sprache und jedem Volke das Vorzüglichste leisten können" — an hundert Beispielen hat sich die Wahrheit dieses Ausspruchs in diesem Kriege bewährt. Und wenn auch viele heute Zeter und Mordio schreien, daß die Kunst des Auslands vom Nationenhaß ausgeschlossen bleiben müsse, diesen Kunstbegriff aber so weit fas-

sen, daß die armseligsten Tröpfe zu den „Künstlern" gezählt werden, so halte ich ihnen nur Wagners Worte vom Jahre 1841 vor:

Ich mache uns keinen Vorwurf daraus, daß wir die Vorzüge der französischen Kunst zu erkennen fähig sind, denn dieser einzige Umstand schon ist es, der uns himmelhoch über die Franzosen erhebt; wir sind glücklich zu schätzen, daß wir im Stande sind, Alles, was uns das Ausland bietet, bis auf da letzte Theilchen seines Werthes zu würdigen; — es ist dieß eine außerordentliche Gabe, mit der uns Deutsche der allgütige Himmel beschenkte, und durch sie sind wir fähig, Jedem, der sich über uns lustig macht, sein Gespött zu vergeben. Bei alle dem ist es aber in der Natur hergebracht, daß es Zeiten des Krieges wie des Friedens giebt; wollt Ihr daher einmal in Kriegszeiten an den Franzosen Rache nehmen, so könntet Ihr sie nicht empfindlicher bestrafen, als wenn Ihr ihnen die Emissäre ihres heiligen Geistes mit Extrapost zurückschicktet.

Wagner hatte den gallischen Charakter während seines häufigen und langen Verweilens in Paris von Grund aus erkannt; und man braucht durchaus kein „Chauvinist" zu sein, wenn man seinen Ausführungen uneingeschränkt beipflichtet. Er hat ein „stolzes Wohlgefühl von der unversiegbaren Kraft des deutschen Geistes" und stellt ihn dem noch immer ungebrochenen Einfluß der französischen Zivilisation als „gleichmächtig gerüsteten Nebenbuhler" gegenüber. Er weist nach, daß diese ohne Mitwirkung des Volkes entstand und demgemäß „zu keiner gemüthlichen Tiefe" gelangen konnte, indem sie das Volk nur überkleidet, ohne ihm ins Herz zu dringen. „Seit der Regeneration des europäischen Völkerblutes war der Deutsche der Schöpfer und Erfinder, der Romane der Bildner und Ausbeuter" — dieser in seiner Prägnanz so schlagende Satz, daß der berühmteste Geschichtsphilosoph sich dessen nicht zu schämen brauchte, gibt zugleich an berechtigtem Stolz zwei anderen nichts nach: „Unstreitig ist der ganzen Anlage des Deutschen eine große, anderen Nationen kaum erkennbare, Aufgabe vorbehalten" und: „Es hat sich gezeigt, daß der Schooß deutscher Mütter die erhabensten Genies der Welt empfangen konnte." —

Aus den „Nationalhymnen" läßt sich der Charakter der Völker erkennen. Die französische Marseillaise legt den Schwerpunkt auf den Ruhm (le jour de gloire est arrivé), das englische Rule Britannia auf die Herrschaft, die deutsche Wacht am Rhein auf

Festigkeit und Treue. Und so kam auch Wagner dazu, den Begriff „Deutsch" dahin zu definieren, daß er im Sinne der zuerst von Deutschen verkündeten Lehre wirke: „Das Schöne und Edle tritt nicht um des Vortheils, ja selbst nicht um des Ruhmes und der Anerkennung willen in die Welt."

Und als ihm nun der „Lohengrin" zum erstenmal Gelegenheit bot, deutsche Vaterlandsliebe in Tönen auszudrücken, da gelangen diesem universellen Genius, in dem Sprache und Musik zu untrennbarem Verein vermählt waren, auch Klänge von überzeugender Wahrheit und hinreißender Begeisterung. Er hätte es gar nicht nötig gehabt, zu König Heinrichs Worten:

Nun ist es Zeit des Reiches Ehr' zu wahren,
ob Ost, ob West, das gelte allen gleich!
Was deutsches Land heißt, stelle Kampfesschaaren,
dann schmäht wohl Niemand mehr das Deutsche Reich!

den Zusatz „Mit großer Wärme" zu machen. Denn der Herrscher, der hier zu seinem Heerbann spricht, streift durch die wundervoll innige Melodik des Gesanges allen Heroismus von sich ab und wird nur zum Vater, der seine Kinder zum Schutz der geliebten bedrohten Mutter auffordert. Für das kriegerische Heldentum sorgt einzig und allein das Orchester mit seinem, vom leisen freundlichen Lockruf bis zum lautesten Erdröhnen anschwellenden, Trompeten- und Posaunenklang. Dieselbe Stimmung beseelt die zweite Königsrede:

Nun soll des Reiches Feind sich nah'n,
wir wollen tapfer ihn empfah'n:
aus seinem öden Ost daher
soll er sich nimmer wagen mehr!
Für deutsches Land das deutsche Schwert!
So sei des Reiches Kraft bewährt!

Das gleich einem funkelnden Degen die Luft durchsausende Motiv der beiden letzten Verszeilen krönt später als orchestrales Nachspiel Lohengrins ergreifende Weissagung:

Nach Deutschland sollen noch in fernsten Tagen
des Ostens Horden siegreich nimmer zieh'n!

Daß der Dichter das Hauptgewicht dem Worte „siegreich" zuwies, stellt sich in der Musik durch die nur über diese beiden Silben gestellten Markierungszeichen aufs eindringlichste dar; wohl sind östliche Horden in unser Vaterland eingedrungen, aber ein Sieg war ihnen nicht beschieden. Mit tausendjährigem Kulturrückschritt haben sich die heutigen Russen auf die Stufe der damaligen Ungarn gestellt, so daß auch in der gegenwärtigen Zeit der König zu seinem Volke sprechen konnte:

In fernster Mark hieß't Weib und Kind ihr beten:
„Herr Gott, bewahr' uns vor der Russen Wuth!"

All das schuf der Meister in dem verhängnisvollen Jahr 1848, wo man, ihn mit dem Maßstab eines ganz gewöhnlichen Aufrührers messend, seine Verfolgung wegen antideutscher Gesinnungen mit einem Nachdruck ins Werk setzte, der wahrlich einer besseren Sache würdig gewesen wäre. Schon Theodor Mommsen sagt, daß einer geschichtlichen Tragödie fast niemals das Satyrspiel fehle.

Die schwärmerische Liebe für sein Volk hat Richard Wagner, wenn es ihm auch so manche Enttäuschung durch Gleichgültigkeit und Unverstand bereitete, niemals verlassen. Er lieh ihr herzbewegenden Klang in seinem Gedicht an das deutsche Heer vor Paris:

Doch unbethört
in ernstem Schweigen schlägst du deine Schlachten;
was unerhört,
das zu gewinnen ist dein männlich Trachten.
Dein eig'nes Lied
in Krieg und Fried'
wirst du, mein herrlich Volk, dir finden,
mög' drob auch mancher Dichterruhm verschwinden!

Er strafte es als wahrer und guter Vater durch die Satire „Die Kapitulation, ein Lustspiel in antiker Manier". Die „richtige Musik" dazu zu finden, war ihm allerdings unmöglich; und auch dem an ironischen Zügen reichen ernsten Gedichte mußte sie versagt bleiben. Man lese nun noch die Schlußepisode der berühmten Beethovenschrift von 1870 mit ihren Ermahnungen an

das deutsche Volk, auch „tapfer im Frieden" zu sein, und wird erkennen, daß die vaterländische Trias: des Gedichtes, des Dramas und der Prosaschrift aus einem Geiste, dem einer hingebendsten Vaterlandsliebe, geboren ist.

Doch auch ein tönender Ausklang mußte dem allem beschieden sein; denn Wagner war zu sehr Musiker, um ohne Musik die hochgespannte seelische Erregung befriedigen zu können. Der weltberühmte „Kaisermarsch" ist so wenig eine „Gelegenheitskomposition" wie Beethovens „Glorreicher Augenblick" und Brahms' „Triumphlied", sondern nur das äußere Wahrzeichen einer nach entspannender Befreiung dürstenden, sonst in ihrer eigenen Glut sich verzehrenden Seele. Voll und ganz vermögen wir uns in die ekstatische Erregung des Dichter-Musikers hineinzuleben, der sein, am Schluß des Gedichtes in Flammenworte gekleidetes, Sehnen nach der neuen deutschen Kaiserkrone so glorreich erfüllt sah. Aber die Entfesselung sämtlicher Instrumente auf 30 Systemen der Partitur reichte für ihn nicht aus; die Menschenstimme mußte noch als einstimmiger Volkschor das symphonische Gebilde krönen. Und so hat der Meister es gefügt, daß Kind und Greis, Mann und Weib, und selbst der musikalisch Ungelehrte fast ohne Vorbereitung den stolzesten aller Feiergesänge anstimmen konnte:

Heil! Heil dem Kaiser!
König Wilhelm!
aller Deutschen Hort und Freiheitswehr!
Höchste der Kronen,
wie ziert dein Haupt sie hehr!
Ruhmreich gewonnen,
soll Frieden dir lohnen!
Der neu ergrünten Eiche gleich
erstand durch dich das Deutsche Reich.
Heil seinen Ahnen,
seinen Fahnen,
Die dich führten, die wir trugen,
als mit dir wir Frankreich schlugen!
Feind zum Trutz,
Freund zum Schutz,
allem Volk das Deutsche Reich zu Heil und Nutz!

Es ist der gleiche seelische, unabwendbar notwendige Vorgang hier, wie beim Eintritt des Freudechors in Beethovens Neunter. Wagner hat das Herauswachsen der Menschenstimme aus den Orchestermassen in Beethovens Werk wundersam erklärt; zum Verständnis des Kaisermarsches kann diese zu hohem poetischen Schwung verklärte „Erläuterung" Wort für Wort herangezogen werden.

Hätte sich nur einer der Herren, die 1848 den Steckbrief hinter Richard Wagner erließen, daran erinnert, daß dieser acht Jahre früher einen Bericht nach Deutschland über die Pariser Karikatur-Aufführung des Freischütz („Le Freischutz") gesandt hatte, so hätten ihm die Einleitungsworte die Augen über den „Staatsfeind" öffnen müssen. Denn sie lauten:

> O, mein herrliches deutsches Vaterland, wie muß ich dich lieben, wie muß ich für dich schwärmen! Wie muß ich das deutsche Volk lieben, das noch heute an die Wunder der naivesten Sage glaubt, das noch heute, im Mannesalter, die süßen, geheimnißvollen Schauer empfindet, die in seiner Jugend ihm das Herz durchbebten! Ach, du liebenswürdige deutsche Träumerei! Du Schwärmerei vom Walde, vom Abend, von den Sternen, vom Monde, von der Dorfthurmglocke, wenn sie sieben Uhr schlägt! Wie ist der glücklich, der euch versteht, der mit euch glauben, fühlen, träumen und schwärmen kann! Wie ist mir wohl, daß ich ein Deutscher bin!

23. Die Kriegslieder des Peter Cornelius.

Zum 40. Todestage des Meisters (26. Oktober 1914).

In fünf Foliobänden steht das musikalische, in vier Großoktavbänden das literarische Werk[1]) des Dichter-Musikers vor uns. Niemand hätte diese Einreihung des Meisters in die Walhalla der großen Gesamtausgaben erwartet, als sich in den achtziger Jahren des vorigen Jahrhunderts, nach der Wiedererweckung des „Barbiers" im Münchener Hoftheater, eine kleine Cornelius-Gemeinde zu bilden begann. Am allerwenigsten er, der Bescheidenste der Bescheidenen selbst; schrieb er doch noch zwei Jahre vor seinem Tode (16. Oktober 1872) an seinen Freund Riedel, der mit seinem Chorverein einen „Cornelius-Abend" plante:

Nimm mir nicht übel, ich fürchte, Du übertreibst da etwas meine Bedeutung, selbst die für Dich und Deinen Verein! Wenn Du jedes Jahr einmal etwas von mir aufführst und so freundlich sorgst, daß mein Name nicht aus der Öffentlichkeit verschwindet, so ist es mir ein großes Genügen und brauche ich nicht schier ängstlich befangen vor dieser Art Feier zu stehen, deren Ehre ich mich noch nicht gewachsen fühle.

Wie wohltuend wirken derartige Worte eines wahrhaft Großen gegenüber dem gänzlichen Mangel an ängstlicher Befangenheit bei denen, die in friedlichen Konzertzeiten ganze Abende „mit eigenen Kompositionen" selbst veranstalten!

Alle guten Eigenschaften des wahren, echten Deutschtums: Bescheidenheit und Treue, Begeisterungsfähigkeit und träumerische Romantik, Freundes- und Vaterlandsliebe vereinigen sich in Peter Cornelius zu einem Bilde von seltener Klarheit und prägen seinen Schöpfungen, seien es Wort- oder Tondichtungen, ihren eigentümlichen Stempel auf. Die Zahl der Werke ist für ein Leben von fünfzig Jahren nicht gerade groß zu nennen; aber was er geschaffen hat, ist frei von aller Mache, aus innerstem künstlerischem Drang der Seele entsprungen. So auch seine „Kriegs-

[1]) Letzteres ist nicht vollständig. Die von den Herausgebern übersehenen Werke werden, in besseren Zeiten, in den von mir geleiteten „Schriften über Musik und Musiker" (F. W. Gadow und Sohn, Hildburghausen) erscheinen.

lieder", wie wir die hierher gehörigen Kompositionen kurz bezeichnen wollen. Die große Zeit des Krieges von 1870 konnte an Peter Cornelius nicht vorübergehen, ohne Früchte seiner Kunst zu zeitigen. Und sie gehören zu den edelsten und schönsten, die wir von ihm besitzen.

In dem eigentümlichen Zusammentreffen der Beethoven-Hundertjahrfeier mit den glorreichen Siegen der Deutschen findet seine Begeisterung ihren ersten Ausdruck. „Es ist wunderbar, daß dieses Feierjahr Beethovens zu einem solchen deutschen Einheitsfest wird", schreibt er an Riedel, und an seine Schwester Susanne: „In diesem Augenblicke ist es so weit, daß es der größte, beneidenswertheste Stolz ist, ein Deutscher zu heißen. Ein so einmüthiges und bewußtes Zusammenwirken, wie die Deutschen es jetzt gezeigt haben, hat die Welt noch nicht gesehen!" In dem „Beethovenlied" schaut der Dichter 100 Jahre zurück, wo „in deutschen Gauen, aus deutschen Weibes Schooß" eine so gewaltige, die Welt durchdringende Kraft erstand; er betrachtet dann die gegenwärtige große Zeit:

Und heut nach hundert Jahren,
Da hob sich Deutschland empor,
Da hat's in Heldenschaaren
Gesiegt, wie kein Volk zuvor;
Des Meisters geistig Schaffen
Der That die Bahnen brach,
Es stürmt ein Volk in Waffen
Des Meisters Fahne nach.
Nicht um eitlen Ruhm, nicht um Kronen und Gut
Gaben all' die tausend Deutsche ihr Blut,
Es galt einem höchsten, herrlichen Ziel,
Geahnt aus des Meisters Saitenspiel:
Deutsches Herz, du Sieger im Feld,
Deutsches Volk, du Führer der Welt!
Zur Freiheit führ' Ost und West,
Das sei dann dein Beethoven-Fest!

Und ahnend blickt der Geist des Dichters wieder 100 Jahre weiter:

Wir schau'n dich nicht mehr, du selige Zeit,
Doch dir war schon all' unser Streben geweiht!

Eine Zeit des Friedens und seliger Ruhe, der Freiheit und Schönheit hat er sich erträumt. Aber die Verblendung und den Haß der nichtdeutschen Völker, die das deutsche an der Verwirklichung dieses Dichtertraums hindern sollten, das hat er sich nicht träumen lassen. Machtvoll ist die Komposition auf dem Heldenmotiv der Eroica aufgebaut, und mit vollem Rechte konnte Cornelius darüber an den Freund schreiben: „Wenn irgendwo, so ist hier Text und Musik zugleich und nur aus einem musikalischen Grundgedanken entstanden."

Als ihm dann kurze Zeit darauf ein Sohn geboren wird, sendet er eine humorvolle Anzeige mit einem Händelschen Notenzitat an Riedel:

Wilhelmchen
Seligkeit,
Wie Deutschen Reiches
Sieggekrönter Kaiser.

Und jetzt entstehen in schneller Folge vier gewaltige Werke, die Chorgesänge „Der alte Soldat" und das „Reiterlied" von Eichendorff, „Der deutsche Schwur" und das „Reiterlied" von Cornelius selbst gedichtet. Jedes ist in seiner Art ein Zeugnis höchster Künstlerschaft, und es ist schwer, zumal sie in Inhalt und Empfindung durchaus verschieden sind, einem von ihnen den Preis zuzuerkennen. Schon die beiden Reiterlieder zeigen diese Verschiedenheit der Grundstimmung. Das Eichendorffsche ist ein flüchtiges, fast unheimliches Nachtbild, in Windeseile vorüberwehend. Man fühlt, wie der eisige Hauch des Todes den kühnen Reiter flüchtig berührt, wenn die letzten Worte:

Denn der Tod ist ein rascher Gesell'

in der Ferne, fast unhörbar ersterben; unsere „Totenkopf"-Husaren sind von Cornelius in diesem großartigen Werke unbewußt geschildert und verherrlicht worden. Das andere „Reiterlied" dagegen ist, wenn auch in ihm der Gedanke an den Tod nicht fehlt, durchweg von kühner, hinreißender Fröhlichkeit beseelt. Cornelius hat hier einem der schönsten und berühmtesten vierhändigen Märsche Franz Schuberts einen Text untergelegt, der den geistigen Inhalt

dieses Tonstücks erschöpfend und treffend wiedergibt; die Führung der einzelnen Stimmen zeugt von höchster kontrapunktischer Kunst. Namentlich der Mittelsatz (das „Trio" des Marsches), in welchem plötzlich nach den wie Fanfaren klingenden Zeilen:

Ob Sieg uns lacht in heißer Schlacht.
Wenn brechend sank die Feindesmacht,
Ob Tod uns rafft in voller Kraft,
Die Wahlstatt uns zum Ruhbett schafft

die erste Tenorstimme innig und hingebend ihren „Reiterschwur" gelobt:

O Deutschland, mein Vaterland,
Sollst leuchtend hell und golden rein
Der Freiheit Krone sein!

ist von so hoher Schönheit, von so warmer Begeisterung durchglüht, daß man ihn nur mit den allerbesten vaterländischen Tonwerken in Vergleich ziehen kann.

Der „Deutsche Schwur" ist schon vom Standpunkt der Kunstpoesie aus betrachtet ein kleines Meisterstück, eine sogenannte „Glosse" des Rütlischwurs: „Wir wollen sein ein einig Volk von Brüdern" usw., derart, daß immer je zwei der sechs Zeilen zusammengenommen werden und an den Schluß der drei Strophen treten. Was unser Cornelius vor 40 Jahren sang:

Es lebt ein Schwur in jeder deutschen Brust,
Der von Prophetenhand hineingeschrieben,
Du siegst, mein Deutschland, weil du siegen mußt,
Solang' dem heil'gen Schwur du treu geblieben!
Dies Losungswort
Soll fort und fort
Des Deutschen Gruß erwidern,
Soll glockenklar,
Soll wunderbar
Erschall'n in Siegesliedern:
„Wir wollen sein ein einig Volk von Brüdern,
In keiner Noth uns trennen und Gefahr.

ist das Seherwort des wahren, gottbegnadeten Dichters.

Den „Alten Soldat" endlich muß man zu den allergewaltigsten Offenbarungen rechnen, die in der Gesamtliteratur der Chor-

musik zu verzeichnen sind. Nur dem wahren Genius konnte sich das allerdings herrliche Gedicht Eichendorffs zu einem so erschütternden, visionären Tongemälde gestalten. Um die Worte des Dichters:

Und wenn es einst dunkelt,
Der Erd' bin ich satt,
Im Abendroth funkelt
Eine prächtige Stadt:
Von den goldenen Thürmen
Singet der Chor,
Wir aber stürmen
Das himmlische Thor

so in Töne zu geben, wie sie in ihm lebten und nach Gestaltung rangen, ruft Cornelius neun Männerstimmen (sechs Tenöre und drei Bässe) herbei. Schon die ersten tiefen Klänge der letzteren, die wie von ferne nahen, spiegeln uns die beginnende Ekstase des greisen Kriegers wider. Und als erhöbe sich am verschwimmenden Horizonte, vom Abendrot angestrahlt, die goldene Kuppel eines Doms, als erschienen zuerst einzelne, dann immer größere Kämpferscharen — so treten die höheren Stimmen immer eindringlicher und stärker hinzu. Da bricht mit einemmal, zunächst ganz leise, aber deutlich und energisch, in den tiefen Stimmen die Nachahmung fernen Fanfarenklanges hervor. Die Augen des begeisterten Sehers öffnen sich weiter und weiter, der Trompetenruf wird stärker und stärker, die hohen Singstimmen verlassen allmählich das feierliche Marsch-Zeitmaß, in dem sie bis dahin verharrten, und stimmen in das Chor der Posaunen ein — bis endlich in überwältigender Macht das Bild des stürmenden Heeres erkennbar wird. So mag dem ekstatischen Einsiedler auf Pathmos zumute gewesen sein, als er die Offenbarung Johannis erlebte; so den Menschen, die gewürdigt wurden, den heiligen Gral in wunderwirkender Klarheit zu erschauen — so auch wohl in diesen großen, ernsten Tagen dem Heldenführer des Antwerpener Belagerungsheeres.

Cornelius wünschte für die drei Chöre von seinem Verleger

30 Taler Honorar und spricht in einem Briefe an Riedel die Befürchtung einer zu hohen Forderung aus. 30 000 Taler können den einzigen „Alten Soldat" nicht aufwiegen.

Interessant ist es, daß Cornelius im Jahre 1872 an der Musik eines jetzt wieder auferstandenen Dramas arbeitete. In einem Briefe an Reinhold Köhler lesen wir:

Jetzt hab' ich eine kleinere Arbeit vor, von welcher ich soeben die Skizze zu einem großen Orchesterstück über den Choral: Nun danket alle Gott, vollendet habe. Sie ist der Hauptbestandtheil einer Schauspielmusik zu einem Torso von Otto Ludwig: Die Torgauer Heide. Doch sprich nicht davon. Heutzutage ist eine gute Wahl alles, und eh' man sich's versieht, schnappt einer von den „Zuvielen" nach so einem Gedanken. Ich hoffe im Frühjahr damit fertig zu werden.

Dazu ist es nun leider nicht gekommen; selbst die Skizzen scheinen verloren zu sein, und so muß man sich bei den heutigen Aufführungen mit minder Gutem behelfen.

Bisher habe ich in den Programmen der nun schon zahlreichen vaterländischen Konzerte vergebens nach einem der hier besprochenen Werke gesucht. Gäbe der 40. Todestag des unsterblichen Tondichters Veranlassung, sein Andenken als vaterländischer Meister würdig und erhaben zu feiern!

24. Brahms in Kriegerrüstung.

Wenn Philipp Spitta von Brahms' Gesängen sagt: „Fast all seine Lieder sind typische Männerlieder; die Anmut der weiblichen Stimme wird den meisten etwas schuldig bleiben", so charakterisiert er die Erscheinung des sonderbaren Genius, der inmitten der neuen, unruhigen und geschäftigen Zeit eine Vereinigung Bachscher Klassizität und Schumannscher Romantik darstellt, wie sie wohl nie mehr erstehen wird, ganz richtig. Doch darf man den Begriff der „Männlichkeit" bei Brahms keinesfalls in dem Sinne verstehen, daß seine Persönlichkeit und Kunst dem Heroischen und Gewaltigen sich zuneigte. Alle der absoluten Musik angehörenden Werke lassen eine verschiedenartige, vielfach durchaus subjektive Deutung zu, wofür die mannigfaltigen Erklärungen von Beethovens siebenter Symphonie sattsam Zeugnis geben, wogegen das Wesen eines Tondichters wie Brahms, bei dem die Vokalmusik den Glanz- und Höhepunkt seines Schaffens darstellt, sich im ganzen leichter erschließt. Die überwiegende Mehrzahl seiner Gesangskompositionen ist der Liebe und tiefsinniger Betrachtung geweiht und läßt Heldenregungen völlig vermissen. Das Männliche in ihnen ist die zurückhaltende Wärme, die fast ängstliche Scheu, tiefe Gefühle zu deutlich und offenbar hervorbrechen zu lassen, die Verschlossenheit und Ergebung, mit der Leiden aller Art ertragen werden. Von der Keuschheit dieser Gesänge strömt eine reine, erquickende Morgenluft aus, eine Art herber Spröde, die, wenn man sie in liebevollem Mitverstehen auf sich wirken läßt, das wohltuende Gefühl der Wärme nachhaltiger erzeugt, als sanfte Zärtlichkeit und süßes Kosen. Zerbricht die zurückgehaltene Leidenschaft aber doch einmal die Fesseln, dann wird sie zum Dämon, zum wild hinbrausenden Bergstrom, der alles mit sich fortreißt.

Die, man könnte fast sagen, vornehme Zurückhaltung in der Offenbarung seelischer Erregungen ist auch da nicht zu verkennen,

wo Brahms durch die Dichtung veranlaßt wird, kriegerische Klänge ertönen zu lassen. Wir müssen dabei wohl unterscheiden zwischen solchen Werken, die in ihrer Ganzheit auf einen kriegerisch-soldatischen Ton gestimmt sind, und denen, die nur vorübergehend von Kampf und Sieg künden. Gesänge letzterer Gattung (die Minderzahl) finden wir in den beiden Werken, die als Ersatz für die nie geschriebene, sehnsüchtig erträumte Oper Brahms' zu gelten haben, in der „Magelone" und im „Rinaldo". Ich muß gestehen, daß ich für den Gesang des Grafen Peter:

Traun! Bogen und Pfeil
Sind gut für den Feind,
Hülflos alleweil
Der Elende weint

stets eine ganz besondere Vorliebe empfunden habe, weil er sich von der Hurrastimmung so vieler Kriegslieder geflissentlich fernhält und darum das deutsche Wesen weit treffender zeichnet, als es der tausendfache Lärm anderer vermöchte. Tapferkeit und ritterlicher Sinn ist der deutschen Nation eingeboren und braucht nicht erregt zu werden; und so hat der Meister eine Weise gewählt, die wie ein uraltes Volkslied aus der grauen Vorzeit der Heldensage anmutet. Man merkt es den rauh stampfenden Rhythmen an, daß der singende Krieger über ein ausreichendes Maß von Mut und Entschlossenheit verfügt, daß aber der bedrohte Feind sich vor den Schwertstreichen des Kämpfers wohl hüten müssen wird. Jede Note des Stakkato im Baß bedeutet einen scharf herniedersausenden Hieb, jeder Akkord des Diskants Kraft und wütenden Haß, eine wahrhaft großartige Betönung der Kaiserworte im Faust:

Das ist mein Zorn, so möcht ich ihn behandeln,
Das stolze Haupt in Schemeltritt verwandeln!

Der wundervolle Dur-Mittelsatz:

Dem Edlen blüht Heil,
Wo Sonne nur scheint,
Die Felsen sind steil,
Doch Glück ist sein Freund

überwältigt durch seinen jugendlichen Frohsinn und die innige Begeisterung, die sich den zukünftigen Sieg in rosigen Farben malt. Der Wechsel von Moll und Dur wirkt in dem wunderschönen Liede so überraschend und eindringlich wie in Beethovens Klärchen-Lied.

Der gleiche Adel der Gesinnung offenbart sich (entsprechend der Dichtung, die langgedehnte Episoden des Tassoschen Epos großzügig und fast wortkarg zusammenfaßt) in den Männerchören von Goethes Kantate „Rinaldo", und ganz besonders da, wo die Versuchung nahelag, eine gewissermaßen typische Kriegsmusik in Anwendung zu bringen. Schützend halten des Dichters Worte:

Dem geistigen Blicke
Erscheinen die Fahnen,
Erscheinen die Heere,
Das stäubende Feld

den „diamantenen Schild" vor den in Armidas Liebesbanden schmachtenden Rinaldo — aber auch über den Tondichter, der sich hier Goethes vollkommen würdig erweist. Das Motiv dieses Satzes, den die Holzbläser beginnen, um erst im weiteren Verlauf den Blechinstrumenten die Mitwirkung zu gestatten, entbehrt trotz des scheinbar leichtfüßigen Zweivierteltaktes nicht eines feierlichen Ernstes; die Männer bleiben ihrem von Anfang an festgelegten Charakter als ratende Helfer, als mahnende Freunde treu, und die edle Melodik weist durchaus eine ruhige Sicherheit, nichts von Jubel und Ungeduld auf. Einfach und klar verläuft dieser feierliche und erhebende Satz bis zum Ende, wo die triumphierenden Klänge des:

Zur Tugend der Ahnen
Ermannt sich der Held

selbst ein minder heroisches Gemüt als das des tapferen Kreuzritters zu entflammen vermögen. Der Schlußchor der dramatischen Szene:

Schalle zu dem heiligen Strande
Losung dem gelobten Lande:
Godofred und Solyma!

ist in Charakter und Klangfarbe dem ersten gleich.

Sehr wenig bekannt geworden sind die vier etwa 1862 komponierten, 1867 erschienenen Soldatenlieder des op. 41, sämtlich den „Liedern und Gedichten" Carl Lemckes (Hamburg 1861, bei Hoffmann & Campe) entnommen. Kalbeck bemerkt ganz richtig, daß der sich stets als „Großdeutscher" fühlende Brahms, um einer falschen Deutung dieser „schwarz-rot-goldnen" Lieder vorzubeugen, ihnen mit Absicht den altdeutschen Trauergesang „Ich schwing' mein Horn ins Jammerthal" vorangesetzt habe. Daß drei der vier Chöre: „Freiwillige her!", „Marschiren" und „Gebt acht!" in der C-Moll-Tonart und der vierte: „Geleit" in dem verwandten Es-Dur stehen, dürfte mehr als Zufall sein und abermals in der eigentümlichen Verschlossenheit von Brahms' Charakter seine letzte Ursache haben. Vorzügliche technische Arbeit, in Verbindung mit ganz seltsamen rhythmischen Überraschungen und ungewöhnlichen, doch nicht gesuchten Silbenbetonungen, läßt die „Freiwilligen" als den bedeutendsten erscheinen. „Geleit" ist ein echter, herzergreifender Brahms, „Gebt acht" durch die tonmalerische Bedeutung des Quintenrufes, der wie ein warnendes Wächterhorn von hoher Turmzinne erschallt, ausgezeichnet. Ein durchaus volkstümlicher Humor kommt in „Marschiren" zum Durchbruch, indem zunächst die Ungeduld des Garnisonsoldaten:

Jetzt hab' ich schon zwei Jahre lang
In der verdammten Ki, Ko, Ka,
In der Kasern' gelegen

höchst komisch durch die Mollweise geschildert wird, während die Durtonart des bekannten volkstümlichen Kehrreims:

Korporal, Sergeant,
Hauptmann, Oberstleutenant,
Wir Soldaten wollen marschiren

in Gestalt einer förmlich elektrisierenden Marschmelodie zum Vorschein kommt. Brahms, ein der deutschen Volkslieder selten kundiger Mann, durfte und mußte es in diesem Falle in leichter Andeutung hindurchklingen lassen.

Die „geistlichen" Kriegsmusiken („Triumphlied" und „Fest- und

Gedenksprüche") werden in einem besonderen Aufsatze[1]) ihre Erwähnung finden. Sie können ebensowenig wie die anderen im eigentlichen Sinne populär werden. Aber es muß auch Werke geben, die nicht für die Ohren der Mannschaften, sondern lediglich für die der Offiziere bestimmt sind. Gar viele tüchtige und ernste Musiker, Sänger und Instrumentalisten, beherbergt ein auf der allgemeinen Wehrpflicht aufgebautes Heer. Sie sollen sich den Führern zur Verfügung stellen und mit ihnen zusammen Brahms vorführen. Dann wird der echt deutsche Meister auch als Kriegssänger zu seinem Rechte kommen.

[1]) Nr. 27 dieses Buches.

Fünftes Faust-Merkblatt für 1919

Erster Kundschafter

Viele schwören reine Huldigung
Dir, wie manche treue Schaar;
Doch Unthätigkeits-Entschuldigung
Innere Gährung, Volksgefahr.

Trabanten

Das passet nicht in unsern Kreis:
Zugleich Soldat und Diebsgeschmeiß.

(Theil II, Vierter Act).

Intermezzo

1919

Entartet Geschlecht!
Unwerth der Ahnen!

(Isolde in der ersten Scene)

25. Die Kampfszene des dritten Tristan-Aufzugs.

Es ist zu erklären und zu entschuldigen, daß man der Musik der dritten (letzten) Szene des dritten Tristanaufzuges in ihrem Beginn gewöhnlich nicht die Aufmerksamkeit zuwendet, wie allen übrigen Teilen des unsterblichen Werkes. Zum ersten und einzigen Male wird da nämlich das bis dahin fast völlig nach innen gekehrte Denken des Hörers durch einen lebhaft bewegten äußerlichen Vorgang gefesselt: „Aus der Tiefe hört man dumpfes Gemurmel und Waffengeklirr; der Hirt kommt über die Mauer gestiegen." Er meldet dem in dumpfer Verzweiflung auf Tristans Leiche hinstarrenden Kurwenal die Ankunft eines zweiten Schiffes; der rafft sich auf und bricht in furchtbare Wut aus, da er Marke und Melot — die Urheber von Tristans Tode — unter den Ankömmlingen erkennt. Mit den Worten: „Waffen und Steine! Hilf mir! Ans Thor!" eilt er, gefolgt vom Hirten, an den Eingang und sucht ihn hastig zu verrammeln. Da stürzt der Steuermann herein; auch der wird von dem Rasenden zur blutigen Verteidigung der Burg bestimmt. Mit einem gewaltigen Streiche streckt Kurwenal den eindringenden Melot tot zu Boden, wird aber selbst von dem schnell folgenden König schwer verwundet und stirbt an der Seite seines geliebten Herrn.

In der Partitur umfaßt der ganze, nur kurze Zeit beanspruchende Vorgang rund 123 Takte. Von einer Kampf- oder gar Kriegsmusik im gewöhnlichen Sinne des Wortes ist nicht die Rede; die Erfindung neuer Motive für den blutigen Waffengang würde die Szene gänzlich aus der bewunderungswürdigen Reihe der übrigen herausgerissen und dem innerlichsten aller Dramen die empfindlichste Störung zugefügt haben. Aber der Meister dachte gar nicht im entferntesten an eine solche Möglichkeit. Tief eingesponnen in die erhabene Passion einer Liebe, der gegenüber die Romeos und Julias zu mattestem Schimmer verblaßt, konnte ihm dieser Männerkampf auch nur als eine vorübergehende Ent-

spannung der fast bis zum Zerreißen straff gespannten Saiten der Seele gelten, deren gänzliches Verklingen erst durch Isoldens Liebestod bewirkt wird.

Und so wird denn die Fortdauer der Verinnerlichung gerade an dieser scheinbar völlig auf das Äußerliche gestellten Szene auf das wundervollste klar. Alles ist hier dem Orchester überlassen, jenem „Ausdruck des Unaussprechbaren", wie es Wagner in „Oper und Drama" nennt. Die Menschenstimmen sind bei all ihrer durch den Moment gebotenen Heftigkeit und Wildheit ganz und gar Nebensache geworden; sie stellen das dem Äußerlichen dargebrachte Opfer dar und scheiden für die musikalische Beurteilung aus.

Die Instrumente aber künden in drei Motiven, die ihre endgültige Gestaltung erst in diesem dritten Aufzug gewannen, gar Wundersames. Zunächst sind es die beiden Weisen von Tristans Heimat Karreol, die in seltsam verstörter Form an unser Ohr dringen: die „traurige Weise", die von der Schalmei des Hirten erklang wie ein Ruf ewiger Sehnsucht und ewigen Leides, ein seit vielen Jahrhunderten den Hirten und Schiffern von ihren Urahnen überlieferter Volksgesang; und das ritterlich-freudige „Karreol-Motiv", aus dem ebenfalls volkstümlichen Meeresmotiv geboren, das Kurwenals himmlische Trostworte begleitete:

Nun bist du daheim zu Land,
Im echten Land,
Im Heimathland,
Auf eigner Weid und Wonne,
Im Schein der alten Sonne,
Darin von Tod und Wunden
Du selig sollst gesunden.

In höchster Erregung, zu fast rachsüchtiger Wildheit verzerrt, wogen die beiden Themen daher; es ist, als ob der friedsame Sinn der Karreol-Bewohner mit einem Male aus seiner Ruhe aufgepeitscht ward durch einen seit Menschengedenken unerhörten feindlichen Überfall. Und da besinnen sich diese einfachen Hirten und Seeleute auf ihr geliebtes Vaterland, das sie, wenn sie auf ihm auch nur in harter Not und Arbeit kärglich ihr Leben fristen,

doch mit keinem andern Land der Erde vertauschen möchten. Wie der Hallig-Bewohner mit dem Eiland, das ihn und seine Habe täglich mit dem Tode bedroht, unauflöslich verwachsen ist, so verteidigt der Sohn Karreols den Boden der Heimat mit seinem Blut. Ihre uralten Weisen, die nur von Friede und Ruhe singen, werden ihm zum Talisman, wenn es gilt, sie gegen Bedrohung zu schützen. Auch Kurwenal ist ja auf Karreol geboren; er hat den Ort, wo seine Wiege stand, nie vergessen, wenn er auch mit seinem Herrn „Alles verließ, in fremde Land' zu ziehn". Jeden Streich, den der Greis mit seinem Schwerte führt, begleitet das Orchester mit immer erneuten und immer heftiger sich verändernden Klängen der beiden „Heimat"-Motive. Der Kampf fürs Vaterland, das ist der Sinn dieser großartigen Folge von Tönen; kein Kampf um die Güter der Erde; das Heiligste schützt Kurwenal mit dem Schwerte, wie der während der Schlacht betende Heldenjüngling Theodor Körner.

Aber noch ein anderes ist es, das Kurwenal zu verzweifelter Gegenwehr treibt: die unsägliche Liebe zu seinem Herrn und Helden Tristan, jene Liebe, die dieser selbst als ohnegleichen bezeichnet:

O Treue! Hehre,
Holde Treue!
Mein Kurwenal,
Du treuer Freund,
Du Treuer ohne Wanken
Wie soll dir Tristan danken?

Mein Schild, mein Schirm
In Kampf und Streit,
Zu Lust und Leid
Mir stets bereit;
Dir nicht eigen,
Einzig mein!

Und das Motiv dieser hingebenden „Treue" ist denn das dritte, das sich in die Klänge des Kampfes mischt. Kein neues Thema, sondern nur die heiligverklärte Umgestaltung eines der Urmotive des Werkes. Kurwenal, das andre Ich Tristans, vermag auch

jene die Seele Tristans einzig beherrschende Leidenschaft — das Sehnen nach Isolde — sich zu eigen zu machen. Und rührend ist es, wie dieses schmachtende Sehnsuchtsmotiv dem Verständnis des grauhaarigen Dieners angepaßt, wie es zum Sehnsuchtsmotiv Kurwenals wird, der Isolde herbeisehnt, weil er nur von ihr die Heilung des Todkranken erwarten kann. Jener Ausdruck der unsäglichsten Liebe des Mannes zum Weibe geht in die keuscheste Liebe über, die dem Geschlecht der Menschen gegeben ward — die Liebe des Vaters zu seinem Kinde. Und wen solche Empfindungen beseelen, der kann getrost zum Kampfe schreiten.

Das ist die Kampfszene des dritten Tristanaufzugs, die in ihrer Musik den höchsten Idealen des Menschen zustrebt und den flammenden Liebesrausch zu edelster Hoheit verklärt. Den darf man seligsprechen, der wie Kurwenal in so heiligem Streit sein Leben läßt.

V.

„Quodlibet“

26. Kriegs- und Siegeslieder für die Frauenstimme.

Die deutsche Frau braucht nicht eines der Mannweiber zu sein, wie sie der Kreissteuereinnehmer, Dichter und Kinderfreund Christian Felix Weiße in seinen 1760 erschienenen, gutgemeinten, aber übel geratenen „Amazonenliedern" geschildert hat, um sich für den männermordenden Krieg und die tapferen Streiter begeistern zu können. Die Geschichte bietet genug Beispiele seltenen, ungewöhnlichen Heldenmutes beim weiblichen Geschlecht; und man irrt sehr, wenn man die Zeiten, in denen eine Eleonore Prohaska, eine Johanna Stegen für ihre Taten mit dem Eisernen Kreuz belohnt wurden, endgültig vergangen wähnt. Mit dieser Art des Heldenmutes hat allerdings das niederträchtige, heimtückische Franktireurwesen, an welchem gerade im heutigen Weltkriege Frauen in erschreckend großer Zahl beteiligt sind, nichts zu tun; doch haben die Zeitungen auch manch einen rührenden Bericht von hohen weiblichen Ruhmestaten gebracht.

Wie das heldenmütige Mädchen von Orleans von Dichtern und Musikern verherrlicht ward, so haben auch Eleonore Prohaska und Johanna Stegen Verkünder ihrer Tapferkeit gefunden; die erstere in Beethoven, die letztere in Loewe. Wahrlich keine geringen Herolde ewiger Glorie. Im allgemeinen aber ist das Kriegslied, und wenn man diesen Begriff auch so weit als möglich faßt, ausschließlich ein Männerlied; und es wird der ganzen hohen Kunst des Dichters und Tondichters bedürfen, um uns im Ausnahmefalle auch ein Werk darzubieten, dessen Vortrag der Frauenstimme — und nur dieser — zugewiesen ist.

Bezeichnenderweise kannte das Altertum zwar einen Gott des Krieges, aber nur eine Göttin des Sieges, die Nike oder Victoria:

Rings umgibt sie Glanz und Glorie
Leuchtend fern nach allen Seiten;
Und sie nennet sich Victorie,
Göttin aller Thätigkeiten

so schildert sie Goethe im Maskenzug des Faust und bringt ihr eigentliches Wesen in den letzten drei Worten erschöpfend zum Ausdruck. Die „Göttin aller Thätigkeiten" ist die Verkünderin des Schlachtenruhms, die die Sieger mit dem Lorbeer krönt, und die milde, still tätige Helferin und Trösterin.

Diesen beiden Eigenschaften tragen denn auch die zahlreichen Werke unserer klassischen Tonmeister vorwiegend Rechnung. Seinem ganzen Wesen nach war es vor allen Georg Friedrich Händel, der seinen erhabenen biblischen Heldinnen Siegesgesänge in den Mund legte. Der mächtige Schwung, die überwältigende Pracht seiner Deborah-Arien wird stets unerreicht bleiben. Auch die im „Saul" der Frauenstimme zuerteilten Preislieder auf David haben ihresgleichen nicht. Was er uns aber am Schluß des „Israel in Ägypten" in dem Gesange der Mirjam schenkte, das gehört zu dem Überwältigendsten, was die Musik aller Völker und Zeiten aufzuweisen hat. Leise, fast transzendental zu nennende Akkorde begleiten den schlichten Bericht des Künders der Bibelworte:

> Und Mirjam, die Prophetin, die Schwester Aarons, nahm eine Pauke in ihre Hand; und alle Weiber folgten ihr nach mit Pauken zu dem Reigen und Mirjam ihnen vor.

Dann aber verstummt das Orchester völlig, und in unbeschreiblichem Jubel, dabei in einer Einfachheit, wie sie nur den wahrhaft großen Meistern zu eigen ist, erschallt die Stimme der Prophetin:

> Singet unserm Gott, denn Er hat geholfen wunderbar! Das Roß und den Reiter hat Er in das Meer gestürzt!

Und nun durchbrechen die Wogen des Chors, einem tosenden Meer vergleichbar, unaufhaltsam die Schranken, und das Orchester, fortgerissen von dem Siegeslied der Frauenstimme, folgt mit unerhörter Gewalt. Gerade in der Kürze dieses Satzes — er besteht nur aus 85 Takten — im Vergleich zu seiner Polyphonie und der Kunst seiner Stimmführung (achtstimmige Doppelfuge) liegt die Macht seiner Wirkung. Die weit ausgesponnene Kantate Franz

Schuberts „Mirjams Siegesgesang", gedichtet von Grillparzer, muß, bei all ihren Schönheiten im einzelnen, dieser Händelschen Offenbarung gegenüber verblassen.

Wenn es aber gilt, den ermatteten Krieger mit sanfter Hand zu berühren, ihn die Schrecken des bestandenen Kampfes vergessen zu machen und durch milden Gesang in das Zauberland der Träume zu leiten, da gibt es keinen, der es Schubert gleichtäte. Wie er in „Ellens Gesang":

Raste, Krieger! Krieg ist aus;
Schlaf den Schlaf, nichts wird dich wecken.
Träume nicht von wildem Strauß,
Nicht von Tag und Nacht voll Schrecken

eine aus der Ferne herklingende und allmählich im tiefsten Pianissimo ersterbende Kriegsmusik ertönen läßt, während die Singstimme in einer Melodie von unaussprechlich süßer Zartheit darüber schwebt; wie er, als der entschlummerte Held schon längst von den Zauberhallen der Insel träumt, schon längst den Klang der von Geisterhänden gespielten Zauberharfe hört, bei den Worten:

Nicht der Trommel wildes Rasen,
Nicht des Kriegs gebietend Wort,
Nicht der Todeshörner Blasen
Scheuchen deinen Schlummer fort

ganz leise noch einmal in der Begleitung den fernen Donnerhall der Schlacht andeutet — das ist von einer schwärmerischen Romantik erfüllt, die nur dem deutschen Volke angehört, deren Schönheit fremde Völker auch nicht einmal ahnen können.

Seltsam, daß, ebenso wie Schubert, auch Beethoven sein inniges Klagelied um die gefallenen Lieben „Die holde Maid von Inverneß" englischer Dichtung entnommen hat. Eigentlich verdient das Inselvolk, das so schnöde an uns gehandelt hat, gar nicht eine solche Ehre; und die englischen Mädchen mögen es den Manen der Schotten Walter Scott und Robert Burns danken, daß sie die Laute ihrer Sprache mit den Tönen eines Beethoven und Schubert schmücken können.

Und auch Schumanns feurig-keckes Soldatenlied „Hauptmanns Weib" ist von Burns gedichtet. Während dieser Gesang, selbst in den leisen Stellen, eine durchaus kriegerische Tonfärbung aufweist, kommt in der zweimal (für eine Singstimme und für vierstimmigen Frauenchor) komponierten „Soldatenbraut" Eduard Mörikes vorwiegend eine mit leichter Wehmut vermischte, treuherzige Schalkhaftigkeit zu glücklichstem Ausdruck.

Das berühmteste deutsche Frauenkriegslied ist natürlich das Klärchenlied aus dem Egmont. Nicht weil es die Namen Goethe und Beethoven in sich vereint, sondern weil es dichterisch und musikalisch einen Triumph der Kunst darstellt. In einer kleinen, ärmlichen Stube singt es das Mädchen; und wie durch Zaubergewalt verschwinden plötzlich die einengenden Wände — das freie Blachfeld erscheint vor dem erstaunten Blick. Erzeugen schon die Worte des Dichters zum Teil diese wundervolle Wirkung, so vollendet sie der Tondichter durch die überwältigende Kunst seiner Instrumentation, die mit den geringsten Mitteln Trommelklang und Pfeifensang, das Marschieren des mutigen Heeres und die Kommandoworte, Schuß und Pulverdampf malt. Lenz, Beethovens phantastischster Biograph, sagt sehr schön folgendes:

„Dieses fein Schlachtbildchen hängt sich Beethoven zu dem übrigen in den großen Saal aller unsterblichen Künstler, wo die niederländische Schule, in der er diesmal beschäftigt war, ihren Platz hat; und wo immer die leicht Berittenen des Orchesters das Soldatenliedchen anschlagen, da singen alle Weiber der Erde im Chor:

Wie klopft mir das Herz!
Wie wallt mir das Blut!
O hätt' ich ein Wämslein
und Hosen und Hut!

Der Begründer des deutschen Worttondramas, Christoph Willibald Gluck, hat in dem Klopstockschen Vaterlandslied „Ich bin ein deutsches Mädchen" das weibliche Geschlecht mit einem einfach-würdigen Gesang beschenkt. Möge die Geisterstimme des edlen

Dichters, die vor 150 Jahren wie Glockenschall und Waldesrauschen durch „wälschen Dunst und wälschen Tand" ertönte, im Verein mit den ihr von Gluck verliehenen Klängen, heute neuen Widerhall finden:

Ich bin ein deutsches Mädchen!
Erköre mir kein ander Land zum Vaterland,
Wär' mir auch frei die große Wahl.

27. Geistliche Kriegsmusik.

Acht Jahrhunderte ungefähr sind seit der Gründung der drei berühmtesten Ritterorden — der Johanniter, Templer und Marianer — verflossen. Ritter und Mönch war das Ehrwürdigste, was jene Zeiten kannten; und nun vereinigte sich der Ritter-Mönch in einer Person! Wenn schon der weltliche Ritter auf der höchsten Stufe der Ehren stand, wie hoch erst mußte der geistliche, der Ritter Christi, steigen. Genoß der weltliche nach geendetem Kampf der Ruhe und des Vergnügens auf seiner Burg, so mußte der geistliche all diesem entsagen und die Kriegerrüstung mit dem Mönchsgewande vertauschen.

Seitdem der heilige Bernhard von Clairvaux um das Jahr 1130 seine Rede: „Unerschrocken ist der Soldat, der seinen Leib mit Eisen, seine Seele aber mit dem Panzer des Glaubens bedeckt" hatte ertönen lassen, drängte sich alles, um dieser höchsten irdischen Gloria teilhaftig zu werden.

Wie Gesittung und Moral überhaupt, erhoben sich auch die Kriegsgesänge der Ordensbrüder und der von ihnen geführten Heere alsbald auf eine höhere und edlere Stufe. An die Stelle wüsten, vielfach unflätigen Gebrülls traten Lieder religiösen Inhalts. Die inmitten der Roheit des übrigen Lebens rührendste Erscheinung des Mittelalters, die Marienminne, übertrug sich, da die allerseligste Jungfrau die Schutzheilige der Ritterschaft wurde, fast unbewußt auch auf die Kriegslieder. Wie schön und lieblich erzählen auch die Legenden der damaligen Zeit von den Wundern Mariä inmitten der Kämpfe. Einer unserer besten Dichter, Georg Friedrich Daumer, hat in seinem wundersamen Büchlein „Die Glorie der heiligen Jungfrau Maria" unter anderm auch eine Sage poetisch verklärt, die wir heute mit ganz besonderem Anteil lesen werden. In Hal bei Brüssel schossen Franzosen in die Marianische Kapelle hinein; Maria aber fing alle Kugeln in ihrem Schoße auf:

Sie liegen noch zu dieser Stunde da,
Ihr Zeugniß abzulegen fort und fort,
Wie so vergeblich wider unsre Frau
Jedwede noch so feindliche Gewalt;
Wie ihre sanfte stille Majestät
Jedweden noch so wilden Sturm besteht;
Ja, wie das Ungestümste,
Was sie bedroht, gebändiget am Ende
Nur ihren Ruhm und Glanz erhöht.

Und wie oft mag aus den rauhen Kehlen der Marienkrieger die wundervolle und innige (uns überlieferte) Melodie des Liedes gedrungen sein:

Vorerst so wöll wir loben
Marjam, die reine Maid!
Die sitzt so hoch da droben,
Kein Bitt sie uns versait,
Uns armen Reitersknaben,
Die nicht viel Goldes haben,
Nur hin und wieder traben,
Sie soll uns gnädig sein,
Dieselbig Jungfrau rein.
Des Himmels Fürst König Sabaoth!
Andottig der Dreyfaltigkeit
Steh uns bey zur Gerechtigkeit!
Lob und Dank sey dir geseit.
Kyrie eleison!

Dagegen ist einem aus dem Ende des 17. Jahrhunderts stammenden Volksliede, welches gleichfalls mit geistlichen Waffen kämpft, Schwung und Kraft nicht abzusprechen:

Wer will ein Jünger Jesu seyn
Und nicht ein Widerchrist,
Der stell sich auf dem Werb-Platz ein,
Wie es geboten ist.
Die rothe Fahne weht!
Wohl dem, der zu ihr steht!
Die Trommeln schallen weit und breit,
Frisch auf, frisch auf zum Streit!

und die Musik steht der Dichtung in keiner Weise nach.

Ein Wundermann der Neuzeit, Carl Loewe, hat es verstanden, in der trefflichen Legende Ludwig Giesebrechts „Sankt Mariens

Ritter" die rühmlichen Eigenschaften des Ordens, Tapferkeit und Gottesglauben, zum einheitlichen Tonbilde zu verschmelzen. Ein zu Tode getroffener Marianer denkt an die Zeiten der Jugend, wo er im Heiligen Lande stritt, und an die Tage des Mannes- und Greisenalters, die ihm Kämpfe brachten, „wo breiten Stroms die Weichsel wallt". Immer aber war sein Schlachtruf und Gebet der Madonna geweiht; „Ave Maria" quoll es von den Lippen des Jünglings, des Mannes und des Greises; „Ave Maria" ist auch sein letzter Todesseufzer. Er stirbt unter dem Geläute ferner Abendglocken. Und die Jungfrau belohnt den Treuen, der sein Leben ihrer Minne geweiht hatte; auf seinem Grabe läßt sie über Nacht eine Blume hervorsprießen:

In deren Kelchen weiß und hold
Geschrieben steht mit lichtem Gold:
Ave Maria!

Welcher Gegensatz und doch wieder welche Übereinstimmung in den beiden Themen, dem Kampf- und dem Ave-Motiv; und welche Durchführung des ersten, während das andere, dem ruhenden Pol-Stern vergleichbar, bestehen bleibt! Die kriegerischen Klänge dämpfen sich, als die Schatten des Todes auf den Ritter herniederfallen, sanft ab und gehen beim letzten Ave in ein fernes Glockentönen über. In dem Augenblick aber, wo die Seele zu der heiligen Mutter entschwebt, wird der Glockenklang zur Totenmesse des Helden, in allem (selbst in der Tonart) den Gralsglocken des „Parsifal" gleichend.

So müssen wir auch den Ritterchor des „Parsifal":

Nehmet vom Wein,
wandelt ihn neu
zu Lebens feurigem Blute,
froh im Verein
brüdergetreu
zu kämpfen mit seligem Muthe

mit seinen durchaus kriegerischen und doch von heiligster Weihe getränkten Rhythmen als geistliche Kriegsmusik im hohen Sinne fassen.

In den eigentlichen Kriegspsalmen haben unsere großen Psalmisten Schütz und Bach Erhabenes gespendet; Ewigkeitswerke, die nicht vergehen werden, so lange es überhaupt Musik gibt. Nicht gering aber wollen wir darum von dem zweiten Psalm, wie ihn Felix Mendelssohn sang, denken. Wenn ich die in den schweren Rhythmen des Dreivierteltaktes gleich Keulenschlägen herniedersausenden Akkorde des achtstimmigen Chors:

Du sollst sie mit eisernem Scepter zerschlagen, wie Töpfe sollst du sie zerbrechen

höre, so muß ich unwillkürlich an die knorrigen Worte Beethovens über Weber denken, die er, indem er zugleich die Freischützpartitur mit Fäusten bearbeitete, ausrief: „Das sonst weiche Männel, ich hätt's ihm nimmermehr zugetraut!" Und wenn Brahms im ersten Satze des „Triumphliedes" das „Heil dir im Siegerkranz", im zweiten das „Nun danket alle Gott" erklingen und im dritten den Helden auf weißem Roß aus der Apokalypse erscheinen läßt, so bietet er damit eine wohl noch erhabenere geistliche Kriegsmusik als mit den „Fest- und Gedenksprüchen", in deren Kirchenton sich feuriger Schlachtruf mischt.

Ein deutsches Werk aber steht in so erhabener Großartigkeit und fast schauerlich zu nennender Einsamkeit da, daß der Deuter dieses Wundergebildes sich ihm nur schüchtern und furchtsam nahen darf. Denn wer vermöchte wohl in Worten das auszudrücken, was Beethoven beim Agnus Dei seines Hochamts, der Missa solemnis, bewegte? „Fahl, wie nächtens der Feuerbrand über versunkenen Schätzen, leuchtet das beschreibende Wort, wo Beethoven nicht Stimmen auf Erden gefunden hat, seine Gesichte zu verkünden" sagt Adolph Bernhard Marx. Deutsche Worte hat Beethoven bei dem „Dona nobis pacem" in die Partitur geschrieben: „Bitte um inneren und äußeren Frieden", und sie geben uns den Schlüssel zum Verständnis der Messe, der Geistesmutter der Chorsinfonie. Aus einem Geiste sind beide geboren; „diesen Kuß der ganzen Welt" predigt die Neunte, „et vitam venturi saeculi" die Missa. Die Gleichheit der Tonarten, die Stellen, in denen die Messe zur Sinfonie, die Sinfonie zur Messe wird, alles deutet auf diese

Geisteseinheit hin und macht sie zu unumstößlicher Gewißheit. Darum beginnt auch das „Dona" in gleich einfältiger, volkstümlicher Weise wie der Freudechor. Was aber in diesem beseligter Jubel ist, stellt sich in jenem — eine geniale Verdeutlichung des Lammes (Agnus) — als sanftes Pastorale von unnachahmlicher Klangschönheit dar. Plötzlich ertönen dumpfe Paukenschläge in fernster Ferne, angstvoll-schmerzliche Töne der Geigen lassen sich vernehmen, Trompetenstöße erschallen zuerst ganz leise, dann näher und immer kriegerischer. Das erste und einzige Rezitativ des Werkes hebt mit einem zitternden Angstruf der Frauenstimme (Alto solo) an. Als wollte er das durchaus Deutsche der Episode betonen, fügt Beethoven dem anfänglich niedergeschriebenen „timidamente" noch den Zusatz „ängstlich" bei. Nun folgt nach erneutem Trompetenstoß auch der Tenor mit brünstigem Flehen: „Agnus Dei, miserere nobis", dem sich der Gesamtchor der belagerten Bürger — denn wir sind jetzt plötzlich inmitten des Krieges — zugesellt; bis endlich, als die Trompeten zum dritten Male schmettern, der Sopran nach dem in höchster Not und Stärke hervorgestoßenen „Agnus Dei" mit dem „Dona", die übrigen Solostimmen freundlich und beruhigend nach sich ziehend, in die stille Weise des Anfangs einlenkt. Durch die Gnade des angerufenen Gottessohnes scheint die Gefahr abgewendet zu sein; und so zwingend teilt sich das Bewußtsein der Rettung allen mit, daß sie — eine großartige Huldigung Beethovens für den begeistert verehrten Händel — das „Dona" in den Tönen des „Denn er regiert von nun an auf ewig" aus dem berühmten Halleluja des „Messias" erklingen lassen. Zu früh aber jubelten sie. Denn in einer über allen Ausdruck gewaltigen Instrumentalfuge (Presto) von 60 Takten schildert uns Beethoven die Verennung der Stadt. Nur so ist diese Sinfonie innerhalb der Messe zu verstehen, und nicht durch die unausstehlich-joviale Äußerung Riehls: „Auch mit Pauken und Trompeten kann man Gott um Frieden flehen." Und die gar nicht diskutierbare, nichtssagende Äußerung Schindlers: „Dem im Dona enthaltenen Symphoniesatze Presto

mangelt die Begründung in einem Kirchenwerke, die demselben bei einem deutschen Texte zu Theil werden könnte" wehrt Lenz in gerechtem Zorne ab: „Wenn ganze Kulturvölker, nicht nur einzelne Individuen so dächten, es bewiese nichts gegen Beethoven."

Paul Bekker in seinem Beethoven-Buche hält es für möglich, daß der Großmeister durch die Kriegsmusik des Agnus Dei in Haydns 1796 komponierter Messe „In tempore belli" sich habe beeinflussen lassen. Nun — so weit wie von den lieblichen Gestaden des Züricher Sees bis zu den Gletscherriesen der Alpen ist der Weg von Haydns zu Beethovens Agnus. Wir vermögen uns dieser Uroffenbarung nur mit den Ariel-Worten zu nähern:

Horchet! Horcht! Dem Sturm der Horen,
Tönend wird für Geistes-Ohren,
Schon der neue Tag geboren.
Welch Getöse bringt das Licht!
Es drommetet, es posaunet,
Auge blinzt und Ohr erstaunet,
Unerhörtes hört sich nicht.

28. Politische und Kriegs-Satiren deutscher Tondichter.

Während die Blütezeit der satirischen Dichtung in das Altertum und unsere klassische Periode fällt, ist der Neuzeit der Klassiker der musikalischen Satire erwachsen; in Offenbach, einem geborenen Deutschen, der mit unbeschreiblicher Leichtigkeit und Grazie vorwiegend gerade politische und militärische Dinge und Personen satirisiert. Ein prahlerischer Maulheld, ein Horribilikribrifax wie der General Bumbum in der „Großherzogin von Gerolstein", vor dessen Federbusche schon alles entflieht, mit seiner Paukenschlagarie ist ein nicht ungetreues Abbild gewisser englischer Großmäuler; und die Verleihung des Degens, die in demselben Werke unter den hilflosen Tönen einer Kindertrompete vor sich geht, hat auch in dem heutigen Kriege ihr Gegenstück. Als satirische Parodien ersten Ranges hat die Themenverwendung des letzten Satzes von Beethovens siebenter Symphonie in der Arie der Großherzogin „Ach! wie liebe ich die Soldaten" und das Auftreten der Marseillaise bei der Götterrevolte im „Orpheus in der Unterwelt" zu gelten.

Wenn wir von der Operette absehen, so finden wir die politisch-kriegerischen Satiren in der klassischen Musik zahlenmäßig zwar schwach vertreten, unter ihnen jedoch Meisterwerke von Ewigkeitswert. Den ersten Platz wird für alle Zeiten Figaros Belehrung des Pagen Cherubin beanspruchen. Diese Arie vereinigt alles in sich, was den Kenner entzückt, und alles, was nötig wäre, um den stumpfsten musikalischen Sinn anzuregen. Keiner ihrer zahlreichen Eigenschaften ist ein Vorzug vor der anderen einzuräumen, da Mozart alles in gleicher Vollendung gegeben hat: eine himmlische und faßliche Melodie; eine an Tonfülle und Abwechslung bewundernswerte Instrumentation; einen Rhythmus, um ein Armeekorps danach im Takte marschieren zu lassen; einen

Ausdruck, um selbst den letzten der Troßknechte zu elektrisieren. Mozart hält sich zunächst durchaus an die Satire, wenn er den Figaro seine lehrhaften Erläuterungen über die Gefahren und Schrecken des Krieges an einen in seidenem Anzug und Atlasschuhen steckenden Knaben, der dazwischen immer nur mit seiner Susanne liebäugelt, verschwenden läßt. Der drillende Unteroffizier kommt mit seinem „collo dritto, muso franco" (in der alten unsinnigen Übersetzung „über Hecken und durch Sümpfe", in der besseren neuen „fest im Schritte, Blick verwegen") zu Worte. Man sieht förmlich, wie der armselige Rekrut den Hals reckt und die Ohren spitzt, wenn nach den ohne Begleitung gesungenen Kommandoworten die spitzen Orchesterakkorde haarscharf hereinfahren. Jeder dieser Schläge leitet in eine andere Tonart über, je nachdem der Zögling des Mars nach rechts oder links, nach vorwärts oder rückwärts marschiert, bis er endlich mit dem Gesichtsausdruck des Reuterschen Jochen Päsel als eine ägyptische Bildsäule auf der Fermate stehenbleibt. Wie aus Mitleid mit diesem völlig entgeisterten Jammerbild läßt der Präzeptor dem Rekruten Zeit, während eines Taktes des E-Moll-Dreiklangs eine Erinnerungsträne an die Blumen und Bänder und die heimatlichen Vergnügungen im Auge zu zerdrücken; aber unaufhaltsam drängt das Orchester zu der grandiosen Schlußepisode, dem Marsch. Zuerst erklingt er leise, wie aus der Ferne, um die Sinnesorgane des Neulings an etwas Unerhörtes allmählich zu gewöhnen. Und nun geht es Mozart wie allen großen Künstlern, wie es Wagner nach seinem ersten Meistersingerentwurf ging: durch Ironie und Satire allein kann ein befreiendes und erlösendes Kunstwerk nicht zustande kommen; auch das Herz muß mitsprechen. Und herrlich beginnt der Chor der Blasinstrumente immer lauter und vernehmlicher von Sieg und Waffenruhm, von Ehre und Vaterlandsliebe zu erzählen. Die trefflichen Worte des Abbate da Ponte:

Al concerto di tromboni,
Di bombardi, di canoni

umkleidet der unsterbliche Meister mit der höchsten Glorie seiner ewigen Kunst, bis endlich bei dem letzten Ruf:

Cherubino, alla vittoria,
Alla gloria militar!

die schmetternden Fanfaren hervorbrechen. So erhebt sich Mozart von der Satire zum Enthusiasmus. Wie viele schlagen den umgekehrten Weg ein!

Unvergleichlich schwerer als mit dem Figaro-Text hatte es Mozart mit dem von „Così fan tutte". Der Figaro enthält wenig lyrischen Stoff, dafür aber Geist; das Buch von „Così fan tutte" ist blanker und hohler Unsinn. In ihm vermissen wir gesunden Menschenverstand und wirkliche Handlung; in einer unglaublichen Anhäufung von Plattheiten ist dabei auch nicht der geringste Moment enthalten, der zum Lachen Anlaß geben könnte. „Ich finde nicht die Spur von einem Geist, und alles ist Dressur." Daß Mozart daran nicht scheiterte, sondern ein Werk voll höchster Schönheiten schuf, beweist für seinen Genius fast noch mehr als die Reihe seiner anderen Meisterwerke. Und so mußte in dem leichtfertigen, kecken Chor, der die beiden Liebhaber zu ihrer erlogenen Kriegsfahrt begleitet, auch jene überwältigende Herzenserhebung fehlen, die der Figaro-Arie ihren göttlichen Zauber verleiht. Hier war es für den Meister nicht bloß „difficile", sondern ganz unmöglich, „satiram non scribere".

Herr Castelli aus Wien, dessen Operntext „Der häusliche Krieg" Franz Schubert in die Hände fiel, hat an einer Selbstunterschätzung seiner dichterischen Fähigkeiten nicht gelitten. Nach der emphatischen Ankündigung:

Die Klage der deutschen Tonsetzer geht meistens dahin: Wir würden schon Opern schreiben, wenn wir Texte hätten. Hier ist einer, meine Herren! Nur bitte ich, meine Worte auch etwas gelten zu lassen, und der Verständlichkeit der Intrigue nicht zu schaden, indem Sie Rouladen der musikalischen Charakteristik vorziehen

müßte man ein Wunderwerk erwarten; aber eine Lächerlichkeit sondergleichen, wobei man trotzdem ebensowenig lachen kann als bei „Così fan tutte", liegt vor. Castelli, der ungemein satirisch zu

sein glaubte, hat sich selbst satirisiert. Wir haben ihm aber für eines zu danken: für den Romanzentext „Ich schleiche bang und still herum". Nicht etwa für besondere poetische Schönheiten, sondern weil er damit Schubert Gelegenheit zu einem seiner wunderbarsten und melodischsten Gesänge gegeben hat. Diese Romanze allein müßte schon Veranlassung zu einer Neubelebung des Werkes auf der Opernbühne sein; es findet sich in ihm aber außerdem noch eine so große Menge hoher, man kann ruhig sagen Mozartscher Schönheiten, daß die Vernachlässigung des Stückes durch nichts gerechtfertigt erscheint. Den Höhepunkt der musikalischen Satire stellt der Chor der bewaffneten Frauen:

Kampf und Krieg,
Sturm und Sieg,
Hin wo man mit Schwertern blitzt,
Das ist unsre Losung itzt!
Hinaus, hinaus
Ins Sturmgesaus,
Wir folgen, wenn Gefahr auch droht,
Euch überall in Noth und Tod

mit seiner Karikatur eines Militärmarsches dar; und auch das von dem Soloterzett der Frauen bestrittene „Trio" dieses Marsches zeigt uns eine Art „Kriegstanz" in durchaus heiterem Sinne, wobei die vorüberhuschenden Härten der Harmonie zu den Worten „Nur das Schwert soll Bahn uns brechen" nur um so spöttischer und komischer wirken. Selbst eine so hilflose Reimerei wie:

Ihr wart uns stets ein Vorgebild,
Ihr haltet selbst ja Speer und Schild

vermag Schuberts Mut und Kunst nicht zu brechen; durch eine entzückende Folge kurz unterbrochener Triller in der Orchesterbegleitung beugt er einer Katastrophe vor, der der Dichter ohne seine Hilfe unrettbar verfallen gewesen wäre.

Heinrich Marschner hat den Franzosen einen tüchtigen satirischen Denkzettel erteilt, in seiner Oper „Des Falkners Braut", die den meisten unserer Zeitgenossen kaum den Namen nach bekannt sein

dürfte. Das ganz geschickt gemachte Textbuch stammt von Marschners Schwager Wohlbrück, der auch die Dichtungen des „Vampyr" und „Templer und Jüdin" lieferte. Der Inhalt besteht im wesentlichen in der Störung einer Hochzeit durch einen Trupp französischer Soldaten, wobei der Major mit ziemlichem Glück den Don Juan bei der Braut spielt. In amüsanter Weise treten verschieden Typen der gallischen Nation hervor. So ist gleich der Auftrittschor der französischen Soldaten eine reizende Satire auf die Eitelkeit und Prahlerei der „grande nation". Man muß die lustig quiekende Orchestereinleitung in ihrem leichtgeschürzten Tempo hören, um sofort zu wissen, was man von den Worten:

Immer muthig voran, beim Trommelschall,
Franzosen siegen überall!
Eh' der Teutsche, plump und dumm,
Dreht die träge Faust herum,
Schwenkt der Franzose tausendmal
In der Hand den blanken Stahl!
Wenn der Teutsche, steif und schwer,
Tausend Mann auch stärker wär',
Zieht der Franzose nur heran,
Laufen alle tausend Mann

zu halten hat. Und alsbald tritt aus dem Trupp der Leutnant Chacquifannes bramarbasierend hervor, in dessen Arie die Quintessenz des südfranzösischen Charakters dargeboten wird. Ein Rezitativ (Moderato pathetico) bringt nach mehreren Flüchen und Donnerwettern die erhabene, gewichtige Mitteilung: „Ich bin Sire de Chacquifannes" und dann, unter feierlichen Akkorden des Orchesters, denen sich eine blitzartig durch zwei Oktaven hindurcheilende Passage anschließt, die „Joffre"-Erklärung:

Der große Ludwig nimmt durch mich
Besitz von diesem Land;
Denn ich, ihr Leute, hört es: ich!
Ich bin sein Lieutenant.

Er säumt nicht, den zunächst ganz konsternierten Landleuten einen treffenden biographischen Abriß seiner großen Person zu geben, bewirkt aber durch die Summe von Hyperbeln:

An der Garonne schönem Bord
Erblickte ich die Welt;
Ein jedes Weib ist Venus dort,
Und jeder Mann ein Held!
Und Erd' und Himmel ist's bekannt,
Gaskonien ist mein Vaterland,
Mein Ursprung ist so hoch und groß,
Ich sage nicht zu wenig,
Daß jeder Graf mein Diener bloß,
Mein Vetter jeder König.
Europas Herrscher allzumal
Entbehren meiner Ahnen Zahl usw.

zuerst Kopfschütteln der braven Bauern und dann wenig schmeichelhafte Worte, wie „verwünschtes Lügenmaul, Prahlhans" usw. Marschner war ein Humorist von Gottes Gnaden; und wenn wir an seine lustigen Volksszenen im „Vampyr" und „Heiling" oder an den unübertrefflichen Waldbruder Tuck im „Templer" denken, so werden wir uns vorstellen können, mit wie trefflicher Komik er diesen Helden von der Garonne, der natürlich bei jedem Schimmer einer Gefahr als erster davonläuft, ausgestattet hat. Auch die beiläufig gemachte Bemerkung:

Wahrlich! Selbst Pariserinnen
Können lernen von dem Kind

wird von dem Tondichter in ihrer ganzen Frechheit musikalisch markiert. Als galanter Schmeichler aber tritt uns der Major Letellier entgegen. Mit einer Herablassung ohnegleichen läßt er sich den deutschen Walzer gefallen; er nennt ihn sinnig und zart, doch nicht ohne die Vorzüge der französischen Tänze in gebührendes Licht zu setzen. Der gute Mann versteigt sich sogar zu der Behauptung: „Treu liebt der Franzose nur", um kurz darauf durch seine Beurteilung des unglücklichen Bräutigams:

Der Franzose würd' sich schämen,
So zu toben, sich zu grämen,
Er würd' sich ein andres nehmen
Und die Sache wär' vorbei

an der Wahrheit seiner Worte genügende Zweifel aufkommen zu lassen. Als er endlich Abschied von der Betrognen nehmen muß,

verfällt er gänzlich in die überhebende Dreistigkeit seines würdigen Leutnants:

Doch werd' ich Frankreichs Damen sagen,
Daß auch in Deutschland Mädchen sind,
Die sich so fein wie sie betragen.

Indem Marschner diesen Worten Töne echt deutscher Innigkeit gibt, unterstreicht er den Wunsch aller ehrlichen deutschen Frauen, mit der gerühmten Feinheit der Pariser Damen nichts zu tun haben zu wollen.

„Und die Engländer?" höre ich meine Leser fragen, „sollten die gar nichts von deutschen Tonmeistern abbekommen haben?" Ein Franzose, Auber, hat ja in seinem „Fra Diavolo" den im Ausland reisenden Engländer sehr lustig karikiert; aber in der deutschen Musikliteratur wird man zunächst vergeblich nach einer wirklichen Satire auf das Inselvolk suchen. Endlich erscheint der Retter in der Not — Carl Loewe. Es handelt sich nicht, wie mancher Kenner vielleicht denken könnte, um die köstliche Farce Goethes „Gutmann und Gutweib", die zwar dem Schottischen nachgebildet ist, aber ebensogut in jedem anderen Lande spielen könnte. Sondern um einen der lustigsten, zugleich aber auch unbekanntesten Männerchöre, den „Rüberettig", worin unser vaterländischer Dichter Willibald Alexis mit überlegener Satire den berechnenden Kaltsinn dieser Gentlemen zeichnet, die, wenn es Vorteil oder Erwerb gilt, die scheinbar aufrichtigste und tiefste Liebe kurzerhand abtun:

Sie liebte ihn, Er liebte sie,
Sie liebten sich beide erstaunlich,
Im ganzen England gab es nie
Eine Liebe so treu und erbaulich.
Doch gilt in England von alters ein Satz,
Ich weiß nicht, ob noch wo anders:
„Und wer auch noch so liebt seinen Schatz,
Darf lieben daneben noch andres."
Sie liebte die Rübe, den Rettig Er,
Der Streit drüber wollte nicht end'gen;
Über derlei hält es in England schwer,
Sich untereinander verständ'gen.

Da gab es in England böse Zeit,
Man schlug sich um Rettig und Rübe,
Und um den Rettig- und Rübenstreit
Zerging die süßeste Liebe.

Wenn nur die Veranstalter patriotischer Kunstabende bei den Forschern immer nachfragen wollten! Man könnte ja in einem solchen Programm wohl einmal „spanisch kommen", wie Egmont sagt, und die sehr gut gemeinte, häufig aber auch ermüdende Eintönigkeit einer lediglich auf das Heroische gestellten Vortragsfolge durch die Satiren deutscher Tondichter unterbrechen und beleben. Nicht allein dem Publikum wäre damit gedient, nein, auch unsern großen Meistern würde die ihnen schuldige Ehre erwiesen, daß manches ihrer vergessenen Meisterstücke das deutsche Volk, für das sie lebten und schufen, erbaut und erheitert.

29. Kriegstänze in deutschen Opern.

Nur in der deutschen Poesie hat das Wort „Kriegstanz" Bürgerrecht erworben; für die schreckliche Prosa des Krieges, und mag man ihn auch ob seiner schier märchenhaften Erfolge als ein herrliches Heldengedicht betrachten, ist der Ausdruck dem deutschen Sinn nicht ernst genug, da er zwei zu sehr verschiedene Begriffe miteinander vereinigt. Furchtbar hat sich an den uns feindlichen Nationen der ihnen am Anfang mangelnde Ernst gerächt; erst allmählich ist es ihnen zum Bewußtsein gekommen, daß der ihnen vorgespiegelte „Tanz" nach den Hauptstädten der deutschen Reiche sich nicht mit der Eleganz und Leichtigkeit bewerkstelligen läßt, wie sie glaubten.

Die deutsche Oper ist arm an „Balletten", im Gegensatz zu der welschen, die ohne sie nicht bestehen kann. Wir finden das Ballett eigentlich nur bei drei großen Meistern vertreten; Gluck, Meyerbeer und Wagner sind die Namen, die — eigentümlich genug — auf diesem Gebiete sich die Hand reichen. Denn die kleinen lieblichen Tänze, die Mozart in den Figaro und Don Juan einstreut, können wir als Ballett ebensowenig bezeichnen, wie den „ernsten Reigen", der in Webers „Euryanthe" aufgeführt wird. Daß das Ballett bei Gluck und Meyerbeer, die ihre Werke in Paris zur erstmaligen Darstellung brachten, eine Konzession an den französischen Geschmack darstellt, ist außer allem Zweifel; was es bei Wagner zu bedeuten hat, werden wir hören.

Wenn sich die drei deutschen Tondichter — denn auch Meyerbeer betrachte ich ohne Einschränkung als einen solchen — in verschiedenen ihrer Werke zur Einführung von wirklichen Kriegstänzen entschlossen, so mußte dies in Anbetracht des Ernstes des deutschen Charakters seine besonderen Ursachen haben. In der Tat sind nun auch die wenigen „Kriegsballette" in deutschen Opern wirklich szenisch geboten; ja ihr Fehlen würde, wenn man

den Begriff „Oper" im alten Sinn überhaupt gelten läßt[1]), durchaus störend wirken.

Gluck bringt Kriegstänze in drei Opern. Selten hat man ein großes, für die Geschichte der deutschen Oper bedeutsames Werk mehr vernachlässigt wie „Paris und Helena". Daß es einen Fortschritt ganz besonderer Art über die beiden ersten Meisterwerke Orpheus und Alceste hinaus bedeutet, wird jedem klar, der sich liebreich mit diesem Drama beschäftigt. Was Gluck aber musikalisch in der Kriegspantomime des dritten Aktes schuf, ist so hervorragend, daß es nur mit Wagners Rienzi in Vergleich gestellt werden kann. Ein gewaltiges Charakterbild der Spartaner wird uns entrollt. Wir dürfen hier nicht von dem kurzen, derben Marsch, mit dem sich die „Athleten" einführen, sprechen, in dem sich eine fast kindliche Freude an Kampf und Todesgefahr, dem täglichen Spiel ihres Lebens, kundgibt: ebensowenig von ihrem Hymnus an den delischen Gott, der trotz aller Ungeschlachtheit, alles gutmütigen Trotzes, in dem Bewußtsein überlegener Kraft Züge eines hohen Idealismus beurkundet. Denn unsere Arbeit gebietet die Ausschaltung des Vokalen. Aber das herrliche, dem Chorgesang folgende Kampfbild, in der Partitur merkwürdigerweise „Arie der Athleten" überschrieben, dürfen wir um so begeisterter preisen. Tiefgründige Probleme musikalischer „Arbeit" hat Gluck in diesen 91 Takten nicht gelöst; die Kunst Bachs und Händels wäre hier auch nicht am Platze gewesen. „Stimme steht im Orchester gegen Stimme, wie zwei Ring- oder Schwertkämpfer gegen einander stehen, sogar mit Umkehrung, die obere Stimme zur untern, wie das Kampfglück wechselt" (Ad. Bernh. Marx). Breit genug für die szenische Darstellung und mit nicht ermüdender Kraft führt Gluck diese Symphonie durch, ebenso wie das spätere eigentliche Ballett, in dem nach einer majestä-

[1]) „Das Ballet ist der vollkommen ebenbürtige Bruder der Oper, von derselben fehlerhaften Grundlage ausgehend wie diese, weshalb wir beide, wie zur Deckung ihrer gegenseitigen Blößen, gern Hand in Hand gehen sehen." (Richard Wagner, Zukunftsmusik.)

tischen Einleitung mit Posaunen und Pauken muntere Tänze den Triumph der Sieger feiern.

Ingleichen ist das Kriegsballett der „Iphigenie in Aulis", welches dem Preisgesang Achills unmittelbar folgt und von den thessalischen Helden zu Ehren der griechischen Königstochter getanzt wird, in seinem marschartigen Rhythmus und der Kriegstonart D-Dur ein kleines Kunstwerk, in dem bei denkbar größter Einfachheit der Instrumentation eine überaus vollendete Wirkung erzielt wird. Und um die Art der Kriegsauffassung durch Szythen zu kennzeichnen, hat Gluck in der „Iphigenie auf Tauris" nur 16 Takte nötig. Aber welche rauhe Kraft, welche naturwüchsige Roheit liegt in diesem unscheinbaren und doch unsterblichen H-Moll-Sätzchen. Der Urzustand barbarischer Musik mit seiner herben und düsteren Wildheit umfängt uns, während das gedankenstörende Bimmeln des Triangels die Kriegstänzer zu immer wilderer Raserei erhitzt. —

Selbst die eingefleischtesten Gegner Meyerbeers, die sich ihre Kenntnisse meist aus mißverstandenen Äußerungen großer Meister erworben haben, erkennen an, daß idealere Ballettmusiken von keinem anderen geschrieben werden konnten. Und so brauche ich hier, der Vollständigkeit halber, den von charakteristischer Instrumentation und fortreißendem Rhythmus bis fast zum Überfluß erfüllten Kriegstanz am Anfang des vierten Aktes der „Afrikanerin" nur zu erwähnen. Jeder, der die Oper gesehen hat, weiß, daß diese Musik ein in seiner Art unübertreffliches Meisterstück ist. — —

Uns bleibt noch die Betrachtung jenes gewaltigsten aller deutschen Kriegsballette übrig, das, am großartigsten erdacht, infolge der Indolenz des Publikums zur Farce herabgewürdigt ward. Um zu verstehen, was Wagner mit seiner „Kriegspantomime" im „Rienzi" gewollt und schließlich erreicht hat, muß man zunächst in „Oper und Drama" all das lesen, was da vom Tanz gesagt wird. Über die Entstehung des Rienzi-Balletts gibt die „Mittheilung an meine Freunde" Aufschluß:

In rein künstlerischer Beziehung war diese große Oper gleichsam die Brille, durch die ich unbewußt meinen Rienzistoff sah; nichts fand ich an diesem Stoffe erheblich, was nicht durch jene Brille erblickt werden konnte. Wohl sah ich immer ihn, diesen Stoff, und nie hatte ich zunächst bestimmte rein musikalische Effekte im Auge, die ich etwa nur an diesem Stoffe anbringen wollte; nur sah ich ihn nicht anders als in der Gestalt von „fünf Akten", mit fünf glänzenden „Finale's", von Hymnen, Aufzügen und musikalischem Waffengeräusch... Im Stoffe suchte ich z. B. auch keineswegs eben nur einen Vorwand zum Ballet; aber mit den Augen des Opernkomponisten gewahrte ich in ihm ganz von selbst ein Fest, das Rienzi dem Volke geben müsse, und in welchem er ihm eine drastische Scene aus der alten Geschichte als Schauspiel vorzuführen habe: dieß war die Geschichte der Lukretia und der mit ihr zusammenhängenden Vertreibung der Tarquinier aus Rom. Daß diese Pantomime auf den Theatern, die den Rienzi aufführten, ausbleiben mußte, war ein empfindlicher Nachtheil für mich; denn das an ihre Stelle tretende Ballet lenkte die Beurtheilung von meiner edleren Intention ab, und ließ sie in dieser Scene nichts Anderes als einen ganz gewöhnlichen Opernzug erblicken.

Auf die Lukretia-Pantomime, deren genauer Inhalt in Wagners Schriften (1871, Bd. 1, S. 71 f.) angegeben ist, folgt der „Waffentanz":

Trompeten ertönen. Ein Zug Ritter in mittelalterlicher Tracht, Römer aus der Zeit Rienzi's vorstellend, erscheint. Die antik gekleideten Römer, die ihre Waffen bereits abgelegt haben, werden von Brutus ermahnt, sich gegen neue Tyrannen zu vertheidigen. Sie werden von den Rittern herausgefordert, ergreifen die Waffen und beginnen den Kampf. Die alten Römer bilden mit ihren Schilden eine Testudo, auf welche ihre vorzüglichsten Helden, Brutus voran, steigen und von da herab die Ritter siegreich bekämpfen. Der Sieg ist entschieden: die Ritter unterliegen. Die Friedensgöttin erscheint, ihr folgen Jungfrauen, von welchen die einen antik, die anderen mittelalterlich gekleidet sind. Die Friedensgöttin versöhnt die alten mit den neuen Römern. Auf ihr Geheiß schmücken die mittelalterlich gekleideten Jungfrauen die alten, die antik gekleideten die neuen Römer mit Friedenskränzen usw.

Die vollständige Musik zu diesem eines wahren Dichters würdigen Gebilde ist nur in der Urausgabe der Oper enthalten, die heute schon eine große Seltenheit ist. In den modernen Ausgaben fehlt darum auch die zum „Waffentanz" überleitende Musik, ohne die das Folgende zu einer der vielen Sinnlosigkeiten des Operntheaters wird, und die Kampfmusik der ersten (einzig richtigen) Fassung; von dem kindischen „Gladiatorenkampf", wie ihn die Neuausgaben auftischen, ist natürlich auch keine Rede.

Wagner selbst beurteilt in „Mein Leben" die „in Riga, ohne alle Anregung für dergleichen, mit absichtlicher Flüchtigkeit ver-

ächtlich in wenigen Tagen zusammengeschriebene „Balletmusik" mit großer Strenge; er schämte sich ihrer, da die tragische Pantomime von vornherein unterdrückt werden mußte. In Dresden führten zwei kleine Tänzerinnen eine Zeitlang alberne „Pas" aus, und endlich marschierte eine Kompagnie Soldaten auf, die Schilde über ihren Köpfen zu einem Dache zusammenfügte, um an die altrömische „Testudo" zu erinnern, während der Ballettmeister mit einem Gehilfen, in bloßen fleischfarbenen Trikots, auf dieses Schilddach sprangen, um sich hier einige Male gegenseitig auf den Kopf zu stellen, was ihrer Meinung nach das altrömische Gladiatorenspiel versinnbildlichte. „Dieses war der Moment, welcher das Haus stets zu erdröhnendem Beifall hinriß, und ich hatte mir zu sagen, daß, wenn dieser Augenblick eintrat, ich die Krone meines Erfolges erreicht hatte."

Wir erkennen aber aus dem Ausgeführten ganz besonders die auffällige Tatsache, daß die deutschen Meister niemals einen Germanen „kriegstanzen" lassen. Bei Gluck tanzen Griechen und die Ahnherren der Donkosaken, bei Meyerbeer „farbige Engländer", bei Wagner Italiener. Die Oper mit kriegstanzenden Deutschen müßte also erst von einem unserer Gegner geschrieben werden. Davor aber möge Gott uns und die Kunst, wie er es bisher getan hat, auch in Zukunft gnädig bewahren!

30. Beethovens Ritterballett.

Eine Ergänzung der „Kriegstänze".

Der Gothaische „Theater-Kalender auf das Jahr 1792" enthält folgenden Bericht aus Bonn:

Am Fastnachtssonntage führte der hiesige Adel auf dem Redoutensaale ein charakteristisches Ballet in altdeutscher Tracht auf. Der Erfinder desselben, Seine Excellenz der Herr Graf von Waldstein, dem Composition des Tanzes und der Musik zur Ehre gereichen, hatte darin auf die Hauptneigungen unserer Urväter zu Krieg, Jagd, Liebe und Zechen Rücksicht genommen.

Man hält Beethoven gewöhnlich für „unordentlich" (indem man törichterweise glaubt, daß dieser Begriff mit dem wahren Genius untrennbar verbunden sein müsse) und nimmt namentlich mit Vorliebe an, daß dieses „unordentliche" Wesen sich auf die Niederschriften seiner Werke erstreckte. Nun mag es ja in der schlecht beratenen Junggesellenwirtschaft des Meisters oft bunt genug ausgesehen und sich wohl hier und da ein Löffel oder das Rasiermesser zwischen unsterbliche Manuskripte verirrt haben; Nannette Streicher, die er seine „barmherzige Samariterin" nannte, hatte sehr viel mit der Ordnung seiner häuslichen Bestände zu tun. Aber Beethoven hätte nicht Beethoven sein, nicht das jedem Genius innewohnende berechtigte Selbstgefühl haben müssen, um auch nur die kleinste Skizze eines seiner Werke mit solcher Nichtachtung zu behandeln, daß er sie vernichtet oder durch „Unordentlichkeit" ihren Verlust verschuldet hätte. Der in den Besitz seines Wiener Verlegers Artaria übergegangene schriftliche Nachlaß des Meisters hat vieles zutage gefördert, von dem man nichts wußte, und namentlich Werke aus seiner frühen Jugend, die er, ohne sie zu veröffentlichen, doch sorgfältig im Pulte aufbewahrte. Gar manches davon fiel, gegen seinen Willen, der Habgier seiner Brüder zum Opfer, die Beethovens Schubladen durchstöberten, um durch noch ungedruckte Werke einerseits den unstillbaren Durst der Verleger zu befriedigen, anderseits sich selbst einen Vermögensvorteil zu verschaffen. So weiß man z. B., daß

die von den Brüdern ohne Wissen Beethovens als op. 52 im Jahre 1805 herausgegebenen acht kleinen Lieder bereits 1786 bis 1792 in Bonn entstanden waren.

Von dieser brüderlichen Räuberei ist die „Musik zu einem Ritterballet" verschont geblieben, sonst hätte man schon früher als 1838 (wo Wegeler in seinen „Biographischen Notizen" darauf hinwies) gewußt, daß sie nicht dem Grafen Waldstein, sondern Beethoven „zur Ehre gereicht", letzteres allerdings nur, wenn man berücksichtigt, daß der Meister bei ihrer „Verfertigung" erst 21 Jahre alt war. Das Autograph wurde später von dem leider zu früh verstorbenen trefflichen Forscher Dr. Erich Prieger in Bonn erworben. Dem falschen Bericht im Gothaischen Theater-Kalender entgegenzutreten, hielt Beethoven nicht für erforderlich; er verdankte seinem Gönner zu viel, als daß er dem späteren Widmungsempfänger der großen C-Dur-Sonate op. 53 auch nur die leiseste Kränkung hätte zufügen wollen; außerdem gab er selbst auf diese „bestellte Arbeit" wahrscheinlich nicht viel oder gar nichts.

In der heutigen Kriegszeit aber wird die Erinnerung an dieses nur den Fachmännern bekannte Beethovensche Jugendwerk wach, dessen vollständige Partitur erst in der großen Gesamtausgabe von Breitkopf & Härtel erschienen ist. Das „Buch" dieses Balletts ist verlorengegangen; doch verschlägt dies nichts, da man sich den Inhalt (wenn von einem solchen überhaupt gesprochen werden kann) aus den Überschriften der Musik unschwer zusammenzusetzen vermag.

Das „Ritterballet" besteht aus acht einzelnen Stücken, die sämtlich in der D-Dur-Tonart stehen. Schon das ist bemerkenswert. Denn D-Dur gilt allgemein als die „Kriegstonart"; und es lassen sich aus der klassischen Musik unzählige Beispiele für die Richtigkeit beibringen. Das Orchester setzt sich aus dem Streichquintett, kleiner Flöte, Klarinetten, Hörnern, Trompeten und Pauken zusammen; für eine Privataufführung also immerhin ein ganz stattlicher Verein von Instrumenten.

Zum ersten Stück — Marsch — wird der ganze orchestrale Apparat aufgeboten; es hat als eine Art Ouvertüre zu gelten, und man sieht unter den festen, fröhlichen Klängen die altdeutschen Ritter deutlich herbeiziehen. Der Tondichter hat den Schwerpunkt auf die Streichmusik gelegt, die während des ganzen Stückes nicht ein einziges Mal aussetzt, während die Bläser nur von Zeit zu Zeit kräftige Rufe hören lassen.

Das zweite Stück — Deutscher Gesang — ist das charakteristischste des ganzen Werkes und muß auch als sein eigentliches „Leitmotiv" betrachtet werden. Denn es wird nach jeder der folgenden Nummern 3, 4, 5, 6 wiederholt und erfüllt seinem Wesen nach die Aufgabe, allgemein den deutschen Charakter musikalisch zu schildern. Wieder herrscht durchaus das Streichorchester vor; von Blasinstrumenten wirken nur Klarinetten und Hörner mit. Die ganze sanfte und einschmeichelnde Melodie wird von dem ersteren bestritten.

In der dritten Nummer — Jagdlied — gesellen sich die kleinen Flöten hinzu; die Streicher treten naturgemäß gegen das lustige Geschmetter der Hörner zurück; die kleinen Flöten fallen erst auf dem Höhepunkt der Schlußtakte wild und jubelnd ein.

Ein liebliches Ständchen ist Nr. 4 — Romanze — aus zwei Teilchen von je acht Takten bestehend und vom Pizzikato der Saiten ausgeführt.

Abermals eine andere Orchestereinteilung weist Nr. 5 — Kriegslied — auf; in feurigem Wechselgesang antworten sich hier Streicher, Hörner, Trompeten und Pauken. Schnell gleitet es vorüber, um Nr. 6 — Trinklied — Platz zu machen, in dem wieder vorübergehend das ganze Orchester erscheint. Aber auch hier legt der junge Meister abermals den Schwerpunkt auf die Geigen; nur einmal läßt er die kleine Flöte in längerer Melodie hervortreten. Auf Nr. 7 — Deutscher Tanz — einen von den Streichern aufgespielten, von Klarinetten und Hörnern sanft unterstützten reizenden Walzer, folgt ohne Aufenthalt (d. h. ohne Wiederholung des „Deutschen Gesanges") das Schlußstück Nr. 8

— Coda — mit vollem Orchester, eine künstliche Zusammenstellung der verschiedenen, bis dahin verwerteten Gedanken, wobei eine langsam-träumerische Einflechtung des „Deutschen Gesanges" von ganz besonders schöner Wirkung ist.

Die Komposition des Balletts muß in den Anfang des Jahres 1791 gesetzt werden. Ein weiteres Werk Beethovens aus diesem Jahre ist nicht bekannt. Überall verrät sich selbst in diesem typischen Gelegenheitsstücke ein feiner, abwägender Künstlersinn, der den ihm zu Gebote stehenden Chor der Instrumente sinnreich verteilt. Aber schon der Jüngling Beethoven wird das gefühlt haben, dem Wagner im „Kunstwerk der Zukunft" eine so beredte Sprache lieh:

Die Pantomime will, wie jede vereinsamte egoistische Kunstart, für sich alles sein, alles können und alles allein vermögen; sie will Menschen, menschliche Vorfälle, Konflikte, Charaktere und Beweggründe darstellen, ohne von der Fähigkeit, durch welche der Mensch erst fertig ist, der Sprache, Gebrauch zu machen; sie will dichten, ohne der Dichtkunst sich zuzugesellen. Was gebiert sie nun in dieser spröden Unvermischtheit und „Unabhängigkeit"? Das allerabhängigste, krüppelhaft verstümmeltste Geschöpf: Menschen, die nicht reden können, und nicht etwa, weil ihnen durch ein Unglück die Gabe der Sprache versagt wäre, sondern die aus Eigensinn nicht sprechen wollen; Darsteller, die uns jeden Augenblick aus einer unseligen Verzauberung erlöst dünken, sobald sie es einmal über sich gewännen, dem peinlichen Stammeln der Gebärde durch ein gesund gesprochenes Wort ein Ende zu machen, denen aber die Regeln und Vorschriften der pantomistischen Tanzkunst verbieten, durch einen natürlichen Sprachlaut ihr unbeflecktes Tanzselbständigkeitsgefühl zu entweihen.

Ganz besonders unwürdig erscheint eine nur von Männern aufgeführte Pantomime, da schon der auf dem Theater seine Sprünge und Luftdrehungen ausführende Einzeltänzer ein höchst unerquickliches Bild darbietet. Das anmutige Bild tanzender Frauen kann man sich eine Zeitlang behaglich gefallen lassen und dann mit Siegfried schmunzelnd sagen: „Der zieren eine hätt' ich mir frisch gezähmt!" Wie mag Beethoven zumute gewesen sein, als er in seinem zweiten und letzten Ballett „Prometheus" (1800) sich den Titanen in fleischfarbenen Trikots musikalisch vorstellen mußte? Er setzte seine Töne dazu mit gleichem Lächeln wie zu Waldsteins Ritterballett.

31. Heiliger Krieg und deutsche Musik.

Gar mannigfach sind wir von den Orientforschern über die Bedeutung des heiligen Krieges und die Entfaltung der grünen Prophetenfahne belehrt worden. Man hat uns gesagt, daß ein derartiger Aufruf seit Menschengedenken nicht mehr erklungen sei durch die unabsehbar weiten Gefilde und Länder, die von den Bekennern des Islams bewohnt werden. Und wie ein dem heutigen gleichender Krieg überhaupt etwas in der Geschichte der Menschheit Unerhörtes darstellt, so wird auch der im Namen Allahs vom Kalifen verkündete Kampf seine besondere Bedeutung haben. Wenn wir aber die Welthistorie in ihren großen Zügen betrachten, so erkennen wir, daß eigentlich alle Kämpfe, die im Laufe der Jahrhunderte von den Moslems geführt wurden, mehr oder minder „heilige" Kriege sind, wobei die „Ungläubigen" als Feinde der „Gläubigen" verkündet wurden, und denen nur in den seltensten Fällen Eroberungsgelüste zugrunde lagen. Kein Volk der Erde wird schließlich völlig von letzteren freizusprechen sein; von der Habgier der Engländer, Franzosen, Russen und Japaner aber weiß sich das deutsche Volk frei. Ebenso die Welt des Islams. Von beiden kann Theodor Körners schönes Wort gelten:

'S ist ja kein Kampf um die Güter der Erde,
Das Heiligste schützen wir mit dem Schwerte!

Diese Übereinstimmung des Volkscharakters, dessen Grundzug Treue, Ehrlichkeit und Gottesfurcht ist, wird denn wohl auch in letzter Instanz zwei scheinbar so entgegengesetzte Völker, wie das germanische und muselmännische, zu Bundesgenossen gemacht haben. Für beide gilt es in dem heutigen Krieg, das Heiligste mit dem Schwerte zu schützen; und beide führen den Kampf mit Ehrlichkeit gegen die Welt der Lüge und des Truges.

Aber auch in der Kunst sind sie seit langer Zeit gute Freunde. Deutsche sind es gewesen, die die türkische, arabische und persische Poesie in das Abendland nicht bloß verpflanzt, sondern durch innigste

Verschmelzung mit deutscher Sprache und deutschem Geist zu so deutschen Dichtungen gemacht haben, wie es die Shakespeares durch Schlegel wurden. Hat die französische oder englische Literatur ein Werk wie den Westöstlichen Diwan aufzuweisen? Lassen sich Rückerts Östliche Rosen oder seine Makamen des Hariri, seine Hamâsa, sein Sadi, Firdusi, sein Nal und Damajanti mit einer französischen oder englischen Übersetzung vergleichen? Und ein bisher nur durch Brahms noch lebender, sonst vergessener deutscher Dichter, Georg Friedrich Daumer[1]), hat uns in seinem „Hafis" ein unsterbliches Werk[2]) hinterlassen. Was die germanische Welt dem Österreicher Hammer-Purgstall für seine wundervollen Übertragungen des Baki, Samachschari, Motenebbi, Abul Mani und vieler anderer zu danken hat, ist leider wenig bekannt.

Und die deutschen Tondichter standen hinter ihren Brüdern nicht zurück. Kaum zu zählen sind die Kompositionen orientalischer Dichtungen; Goethes Diwangedichte, Rückerts Östliche Rosen, Daumers Hafislieder, von Schubert, Schumann, Brahms mit Tönen geschmückt, würden allein einen stattlichen Band füllen. Aber auch als Musiker des heiligen Krieges, wenn wir unter dieser Bezeichnung aus dem oben angeführten Grunde die Kriege des Islams überhaupt verstehen, nehmen sie die erste Stelle, wie in der Musik überhaupt, ein.

Der instrumentale Teil der Kriegsmusik ist der Marsch, der vokale das Kriegslied im weitesten Sinne; ersterer kann sich, da er nicht wie das andere, spezielle Beziehungen zum Text hat, freier und unabhängiger bewegen. Der herrschende Geist aber ist in beiden derselbe: sie sollen der Seele des Kriegers eine

[1]) Die Gesamtausgabe seiner Dichtungen, von mir besorgt, ist im Manuskript (4 Bände) fertiggestellt; ihr Erscheinen (bei Rudolf Gerstung in Offenbach) bleibt natürlich der Friedenszeit vorbehalten.

[2]) Holtei erklärt, daß er bei einer Verbannung auf eine wüste Insel und erteilter Erlaubnis, Bücher mitzunehmen, die Bibel und den Hafis von Daumer wählen würde. Wagner schreibt an Theodor Uhlig: „Mensch, schaff dir den Hafis an!" und nennt letzteren den größten Dichter, der je gelebt habe, wobei zu bemerken ist, daß es sich um den Daumerschen Hafis (keine Übersetzung!) handelt.

höhere Stimmung geben, die Gemüter für einen Zweck vereinigen, die Mühseligkeiten und Strapazen erleichtern helfen, den Gedanken an Tod und Grab, an die sanfteren Gefühle des Lebens, an Bequemlichkeiten und Vergnügungen verscheuchen, dem Körper gleichsam neue Kräfte geben — kurz: den Heldenmut erregen, beleben und unterhalten. Diese Musik muß darum leicht verständlich, im besten Sinne volkstümlich und vor allem wirkungsvoll sein. Der letzteren Forderung kommt gerade die orientalische entgegen. Eine bunte Reihe von Schall- und Klangwerkzeugen ist das Charakteristikum ihres Orchesters; Tamtam, Triangel, Becken, Trommeln, Pauken und kleine Pfeifen bilden zusammen die sogenannte Janitscharenmusik. Der türkische Mond, auch Schellenmond oder Mohammedsfahne genannt, ist ein nie fehlender Bestandteil unserer Regimentsmusik. Der Rhythmus der orientalischen Märsche ist feurig und kurz; meist bewegen sie sich im $^2/_4$-Takte, vielfach in der Molltonart.

Die Bezeichnung „Kriegslied" für den vokalen Teil der Kriegsmusik ist ein Sammelname für eine Anzahl von Tonwerken verschiedenen Inhalts. Nicht allein der vor dem Kampfe erschallende Gesang gehört hierher, sondern das Vaterlandslied ganz im allgemeinen, das Soldatenlied, auch wenn es nicht direkt mit der Schlacht zusammenhängt, die Klage um die Gefallenen, die Lieder des Sieges und des Friedens. Feste Grenzen lassen sich erklärlicherweise da nicht ziehen; und eben weil es sich um ein so weites Gebiet handelt, besitzen wir auch so viele Werke herrlichster Art.

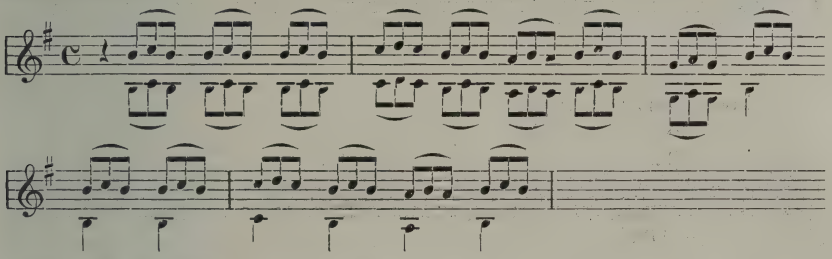
Mozart, der als Kriegskomponist eigentlich völlig ausscheidet[1]), hat uns in seiner berühmten „Alla turca" der A-Dur-Sonate einen wundervollen orientalischen Kriegsmarsch gespendet. Im Jahre 1779 entstanden, bildet sie das erste Glied einer Reihe von Ton-

[1]) Außer dem unsterblichen Kriegsmarsch am Schluß der Figaro-Arie besitzen wir von Mozart noch ein reizendes, am 5. März 1788 komponiertes „Kriegslied" für eine Singstimme mit Orchester (Text von Gleim) und ein Fragment von 2 Takten „Beim Auszug in das Feld", das unwiederbringlich verloren zu sein scheint.

dichtungen, die, schnell folgend, innerhalb eines Quinquenniums alles „Orientalische" Mozarts in sich schließen: 1780 brachte die „Zaide" und die Musik zu „Thamos, König von Ägypten", 1782 die „Entführung", 1783 die „Gans von Kairo". Das Werk selbst ist, namentlich durch die vielfachen und sehr naheliegenden Einrichtungen für das Orchester als „türkische Musik" Mozarts ungemein bekannt geworden und wird auch, solange es überhaupt Musik gibt, als die klassische Kriegsmusik der Moslems zu gelten haben. Allerdings glaube ich nicht, daß das türkische Volk sich in diesen Tönen wiedererkennen wird; wohl aber wird dies für den musikalisch gebildeten Teil aller Nationen der Fall sein, während wirkliche Originalmelodien nichts ausdrücken und nichts malen würden. „Es bedarf einer großen Kunst, uns in der Musik die poetischen Farben abzuspiegeln, unter welchen die Männer des Orients unserer Phantasie erscheinen. Wenn auch im wesentlichen ideal, kann ein musikalisches Gemälde dieser Art doch nicht ganz einige der Wirklichkeit entnommene Züge entbehren. Diese Wirklichkeit ist hier der Naturzustand der Musik." (Oulibicheff.) Wie Mozart denselben getroffen hat, ist namentlich aus der primitiven Harmonisierung der Koda ersichtlich; des weiteren aus dem unaufhörlichen Wechsel von Minore und Maggiore, einer Art wilden Jubels und melancholischer Lustigkeit, wie man sie im Orient trifft. Ungewöhnliche, fast barocke Partien, Triller und Vorschläge sind eingestreut, wie um das Ohr irrezuführen und die Phantasie weit aus der abendländischen Sphäre zu entfernen. Die Kunst Mozarts verleiht den primitiven Melodien einen hohen Reiz, indem sie diese in ihren Formen idealisiert und dadurch ihrer natürlichen Armut aufhilft. —

Unter den ersten, die dem Aufruf zum heiligen Kriege folgten, befanden sich die Derwische, deren bewunderungswürdiger Glaubensfanatismus besonders geeignet ist, das tapfere Volk der Moslems zum Kampfe zu begeistern. Schiller war nie in der Schweiz und hat sie in seinem „Tell" so geschildert, als wäre er dort geboren; Jean Paul hat niemals den Boden Italiens betreten

und im ersten Kapitel des „Titan" die Borromäischen Inseln so wundervoll gemalt, daß wir die Zauberlandschaft eines Ruisdael zu erblicken wähnen. Beethoven hat weder die tanzenden noch die heulenden Derwische im Orient gesehen und in dem Derwischchor der „Ruinen von Athen" ein Wunder an drastischer Kraft vollbracht, so daß man in der Gesamtliteratur vergeblich nach einem ähnlichen suchen würde. Von weitem naht der furchtbare Chor, durch schwirrende, peitschende Triolen der zweiten Geigen und Violen:



dem sich alsbald die Celli zugesellen, getrieben:

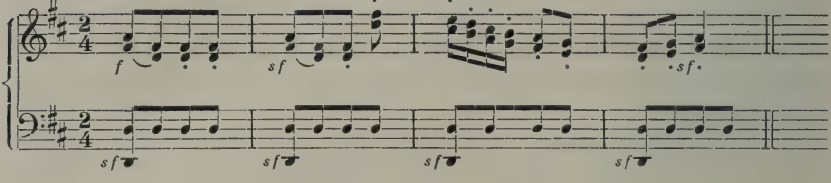
Du hast in deines Mantels Falten
Den Mond getragen, ihn gespalten;
Kaaba! Kaaba!

In grauenerregender Monotonie stürmt der Gesang einher, um bei dem schließlich im Fortissimo hervorgestoßenen „Mahomet!" von Hörnern, Posaunen, hohen Pikkoloflöten, wild streichenden Kontrabässen und „allen möglichen lärmenden Instrumenten" (Beethovens eigene Vorschrift) unterstützt zu werden. Worte vermögen nicht, dieses förmliche musikalische Ungeheuer in seiner überwältigenden Macht zu schildern; man muß diese immer toller sich gebärdenden, bis zur Opiumraserei sich steigernden Klänge hören, um die Urmacht des Beethoven-Genius zu begreifen. Sollten die Moslems überhaupt noch eines Ansporns bedürfen — Beethovens Derwischchor vermöchte ihn zu geben. Und alsbald „ziehen Türken mit gezogenem Säbel unter Janitscharenmusik über die Bühne"[1]);

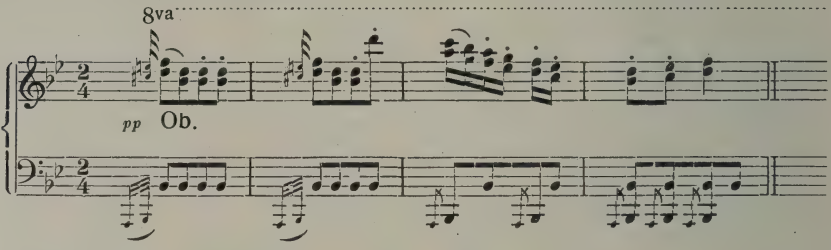
[1]) Angabe in der Partitur.

die „Marcia alla turca“ ertönt. Das Thema des Marsches ist das gleiche wie das der sechs D-Dur-Variationen des op. 76; die Gegenüberstellung beider:

Allegro risoluto (op. 76).



Vivace (op. 113, Nr. 4).

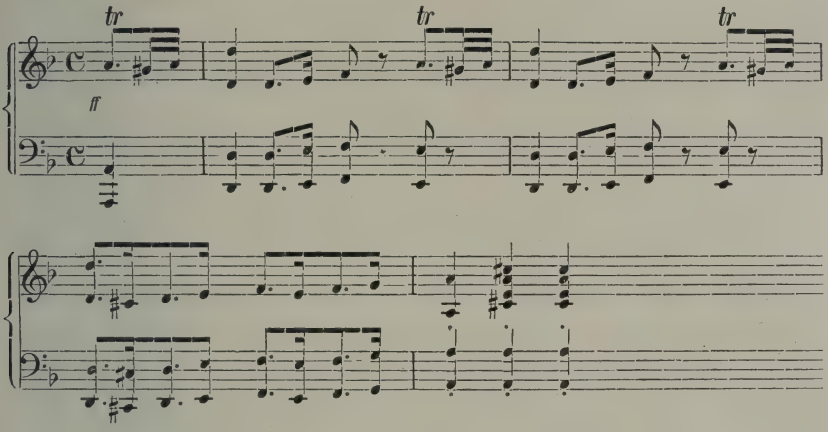


zeigt uns das kleine musikalische Wunder, zu welchem es durch Beethoven wurde, nachdem er es in das phantastische Gewand seiner Instrumentation gekleidet hatte. „Der türkische Marsch ist ein geräusch- wie körperloses Bild der Janitscharensoldateska der Levante. Ist es doch, als ob hier die tausendundzweite Nacht der Scheherezade erzählt würde[1])!“ „Lebendig aus dem Leben gestohlen“ nennt ihn Adolf Bernhard Marx.

Daß auch Schubert mit zwei ganz gewaltigen Tonwerken in der Reihe deutscher „Heiligerkriegskomponisten“ steht, dürfte nur wenig bekannt sein. Beide finden sich in der verschollenen Oper „Fierabras“. Zunächst ein Instrumentalstück; ein vorzüglich instrumentierter und wirksamer Marsch der Mauren, den Marsch-

[1]) Lenz, Beethoven. Th. 5, S. 121.

klassiker in jedem Takte verratend; und dann ein Chor der Mauren, wild und fanatisch, von allen Lärmattributen orientalischer Musik im Orchester unterstützt und mächtiger Wirkung. Das einfache Hauptmotiv:

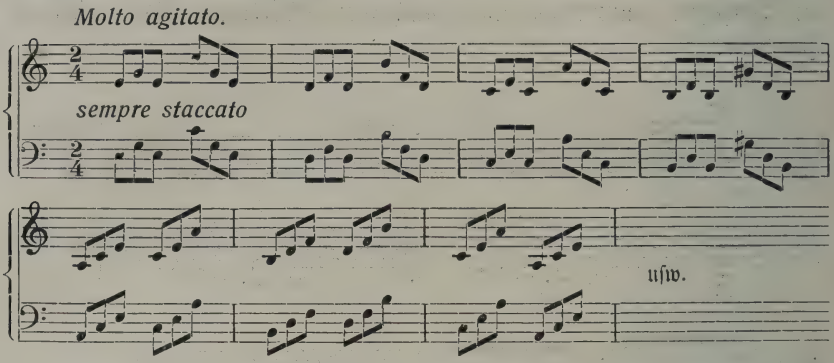


wird von dem Meister genial verarbeitet. — Wie anders dagegen die „Klage um Ali Bey", gedichtet von Matthias Claudius, ein rührender Grabgesang, schlicht und einfach, für Männerchor mit Klavierbegleitung; ein leicht humorvolles und doch würdiges Totenlied für einen gefallenen Helden.

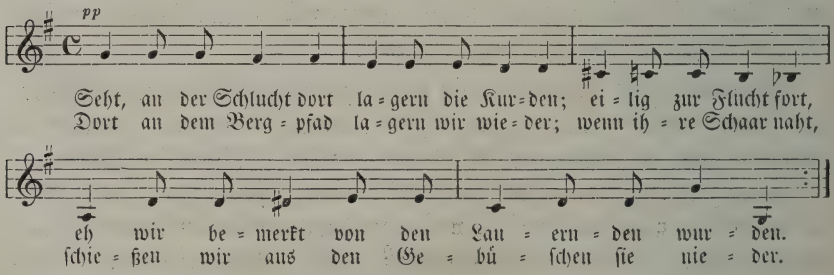
Schumann hat bekanntlich in den Chören der Eroberer („Paradies und Peri") das orientalische Kolorit ebenfalls bedeutsam gewahrt, nicht minder aber Marschner, dessen „Bilder des Orients" (Dichtungen von Heinrich Stieglitz) mehrere höchst charakteristische Kriegsgesänge aufweisen[1]). Zwei besonders erwähnenswerte Stücke daraus sind „Meleks Kampfgruß" und „Vorüberziehende Horden". Wie Chopin im letzten Satz der B-Moll-Sonate, so hat auch Marschner in dem ersten Gesange die Kühnheit, die Klavier-

[1]) Sämtlich neu gedruckt in Bd. 4 meiner Ausgabe von Marschners Balladen. (Gadow, Hildburghausen.)

begleitung durchweg unisono erklingen zu lassen. Wenn das ungemein wandlungsfähige Thema:



51 Takte lang daherbraust, so gibt gerade das Primitive dieser Musik, wie schon bei Mozart näher ausgeführt wurde, ein charakteristisches Bild orientalischen Tonempfindens. Der zweite Gesang, in seiner Kürze und Prägnanz eine echte Ballade, stellt ein großartiges Nachtbild aus wildem Gebirgskrieg dar. Eilig und heimlich ziehen Krieger durch die Berge, um dem Blick lauernder Kurdenscharen zu entgehen. Gesang und Begleitung bewegen sich durchweg ganz leise in tiefer Lage, im Umfang einer Oktave:

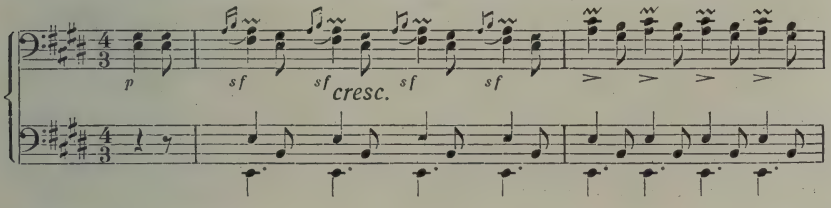


Nur das Zwischenspiel ertönt ppp in der eingestrichenen Oktave. An Realistik und treffender Deklamation steht dieses wenig über eine Minute beanspruchende Tongemälde den besten Werken deutscher Gesangsmusik gleich.

Und nun Loewe. Der Meister, dem in seiner Kunst alle Reiche der Erde untertan sind, insofern es kaum ein Land, kaum ein Volk gibt, dem er sich nicht musikalisch genähert hätte, beansprucht auch für den heiligen Krieg den Vorrang. So möchte ich gleich seine Komposition von Goethes „Mahomets Gesang" mit dem urgewaltigen Aufruf des Sultans und des Scheichs ül Islam vergleichen. Wie ein mächtiger Strom aus seinen Ufern tritt und die Länder segenbringend und befruchtend überflutet, so braust dieser dithyrambische Gesang daher, dessen Donnerworte: „Kommt ihr alle!" alle schlummernden Leidenschaften geknechteter Völker entfesseln müssen. Unaufhaltsam rauscht er weiter, allüberall Zeugen seiner Herrlichkeit hinterlassend. „Und so trägt er seine Brüder, seine Schätze, seine Kinder dem erwartenden Erzeuger freudebrausend an sein Herz!" — Wenn der Deutsche diese Musik Loewes zu Goethes Worten hört, dann wird er ermessen können, was der heilige Kampfruf für die Moslems bedeutet. So wird ein Tondichter zum Dolmetsch fremdländischen Empfindens. — Zwei großartige Schlachtbilder aber enthalten die Balladen „Der Sturm von Alhama" und „Der Mohrenfürst". In ersterer, einer arabischen Ballade, kann man die Kunst bewundern, mit der Loewe sein einfaches, charakteristisch orientalisches Kampfmotiv, ohne sein Grundwesen zu verändern, dem Grundgesetz der Ballade entsprechend, umbildet. Zunächst heißt es:

Angekommen im Alhambra,
Rasch befiehlt er seinen Treuen:
„Die Trompeten lasset schmettern
Und die silbernen Posaunen!"

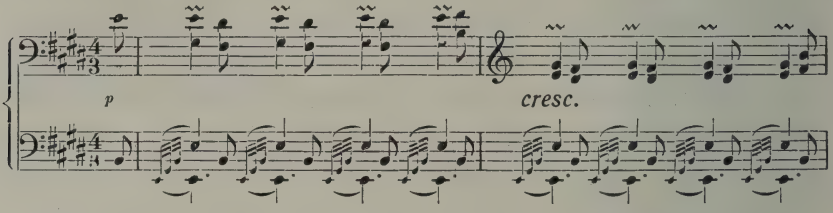
und diese Strophe bringt die Urform des Motivs:



Die Steigerung der folgenden Strophe:

Und die rauhe Kriegestrommel
Lasset wild zum Streite rühren,
Daß es alle Mauren hören,
Von der Vega und Granada

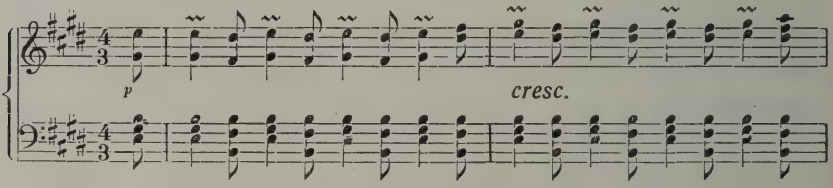
weist folgendes musikalisches Bild auf:



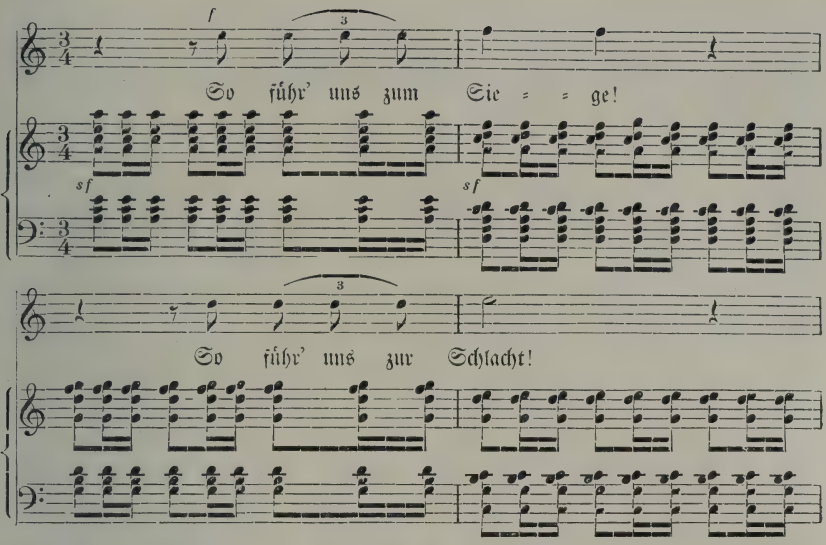
Die dritte Umformung erfolgt bei den Worten:

Als den Schall die Mauren hörten,
Der zum blut'gen Streite ruft,
Ein und Einer, Zwei und Zweie,
Sie sich eilig alle schaarten

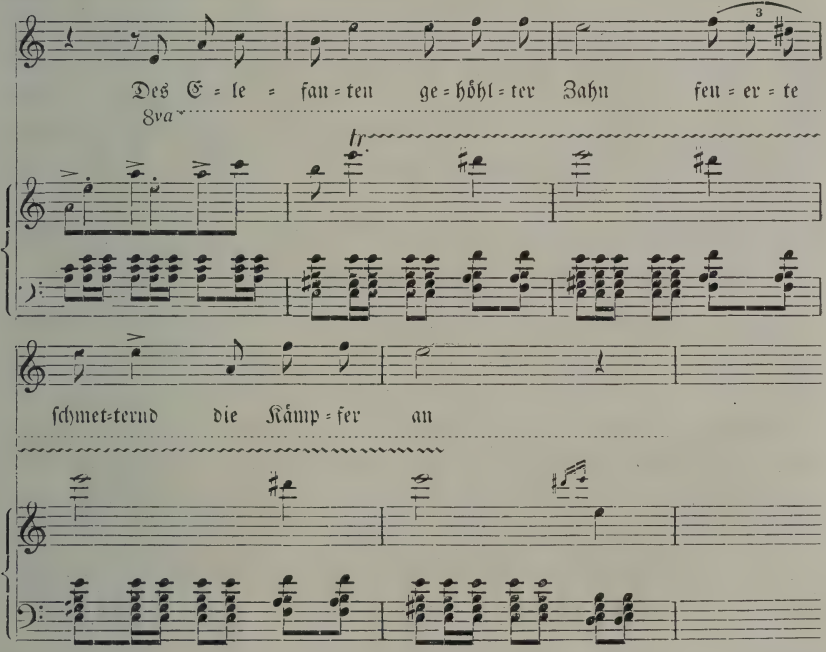
in dieser Weise:



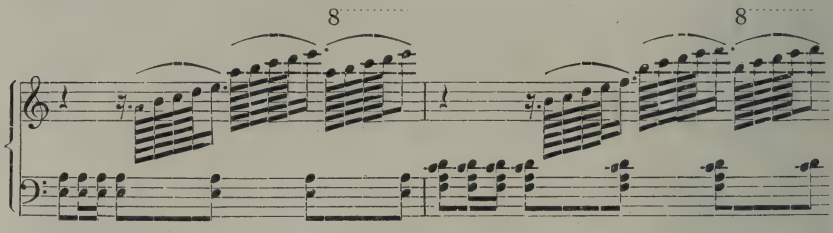
Nehmen wir nun noch dazu, daß der alle Strophen beschließende Kehrreim: „Wehe mir! Alhama!" bald als dumpf verzweifelte Klage, bald als wildes Wehgeschrei in einer Kunst ertönt, die den berühmten, von Wagner so bewunderten „Oh!" des „Edward" nichts nachgibt, so werden wir dem „Sturm von Alhama" eine hohe Stelle unter den deutschen Gesängen des heiligen Krieges einräumen müssen. Voll und ganz muß aber auch diese Ehre dem „Mohrenfürst" zuteil werden. Denn eine so großartig orchestrale Wirkung des Klaviers, wie in der Stelle:



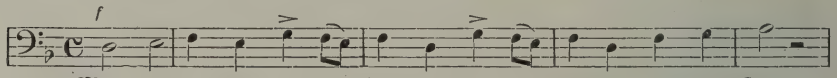
und bei der Schilderung des Kampfes selbst:



wobei das Rasseln der mit Schädeln behangenen Trommel noch besonders durch die Variante:



ausgedrückt ist, läßt sich nicht denken, und der Tondichter hat es dem Instrumentator des Werkes (Felix Weingartner) nicht schwer gemacht, die Farben des Orchesters geeignet zu mischen. — Diesen Meisterstücken gegenüber kommen die gut und charakteristisch gearbeiteten Kampfszenen im dritten Akt der ungedruckten Oper „Malek Adhel" nicht gleich; doch sei erwähnt, daß dem Tamtam dabei eine ganz originelle Rolle zufällt. Viel Ähnlichkeit mit dem Mauren-Marsch aus Schuberts „Fierabras" hat der Doppelchor der Fezzaner und Marokkaner aus dem (gleichfalls ungedruckten) Oratorium „Der Meister von Avis", einem liebevoll gearbeiteten, tiefsinnigen Werke. Die nur von der Bratsche unisono begleiteten Eingangsworte:



bringt ein plötzlich darauf einsetzender Donnerschlag des Orchesters mit Pauken und Trompeten zu mächtiger Wirkung.

Schon vor 700 Jahren hatte sich ein deutscher Kaiser innig mit dem Sultan verbrüdert, ein Kaiser, der so weit über seine Zeit hinausragte durch seine geistigen Eigenschaften wie sein großer Namensvetter, der preußische König — Friedrich II. Wagner hat in seinem Fragment „Die Sarazenin" das heilige Freundschaftsbündnis des Hohenstaufen mit dem Sultan verherrlicht. Was

er darüber in seiner Selbstbiographie[1]) sagt, kann hier natürlich nur in ein paar Worten angedeutet werden; aber selbst diese wenigen Worte werfen Schlaglichter so eigentümlicher Art auf die Jetztzeit, daß man wieder einmal von dem Seherberuf des Dichters sprechen kann. Es heißt da:

Schon damals[2]) erfreute es mich, im deutschen Geiste die Anlage zu erblicken, welche über die engeren Schranken der Nationalität zu einem Erfassen des rein Menschlichen in jedem fremden Gewande hinleitet, und ihn mir so dem griechischen Geiste verwandt erscheinen ließ. In Friedrich II. zeigte sich mir die Blüthe dieser Anlage; der blonde Deutsche aus altschwäbischem Stamm ... die Anmuth arabischer und persischer Elemente des Lebens wie des Geistes um sich vereinigend ... er, der seinen Kreuzzug durch einen Friedens- und Freundschaftsabschluß mit dem Sultan beendigte, welcher in Palästina den Christen alle Vortheile gewährte, wie sie kaum der blutigste Sieg hätte gewinnen können — dieser wundervolle Kaiser erschien mir nun ... als der höchste Ausdruck des deutschen Ideals.

In der Dichtung[3]) tritt die dem Liebesbunde Friedrichs mit der Sultanstochter Zelima entsprossene Fatima unerkannt zu Manfred, Friedrichs Sohn, mit den Worten:

Nennt ihr im Abendlande den großen Kaiser todt, so bringe ich von ihm lebende Kunde aus dem Morgenlande: nie stirbt er dort, denn ewig lebt sein hohes Angedenken. Tausend Lieder feiern seinen Ruhm, wollt ihr eins von ihm vernehmen, so hört zu!

Als sich die Macht der Christenheit, geführt von ihm, auf Palästina warf, das Kreuz, das ihr verehrt, zu erobern, was waren eure Schwerter, eure grimmen Waffen, wenn er allein nicht war, und Frieden euch gewann? Verrath spann gegen ihn der Templer niedre Rotte ... doch Zelima war's, die der Verräther Plan vernichtete. Sie hatte ihn gesehen, den großen Kaiser, und liebte ihn, und den Sultan vermochte sie, den Verrath von sich zu weisen: voll Edelmuth entdeckte er selbst dem Kaiser, was ihm drohte. Da wollte dieser des Sultans Feind nicht länger sein: sie schwuren ewige Freundschaft sich ... Beglückt umarmte sich Christ und Muselmann: denn er, der große Kaiser, war nicht Christ, nicht Muselmann, er war ein Gott, und als ein Gott verehrt lebt er noch heut im Morgenland.

Leider ist nicht bloß die Dichtung der „Sarazenin" Fragment geblieben; zu der musikalischen Ausführung ist es überhaupt nicht gekommen. Aber wir brauchen nicht viel Phantasie, um uns vorzustellen, welch herrliche Kriegsgesänge Wagner geschaffen hätte;

[1]) Mein Leben I, S. 252 f.
[2]) 1841.
[3]) Gesammelte Schriften und Dichtungen. Bd. XI, S. 230 ff.

besonders für den dritten Akt war ein großes „Ensemble" vorgemerkt:

Das Volk (enthusiastisch auffahrend):

Allah, Allah, segne die Prophetin!
Gib uns Muth und Kühnheit!
Im Streit und Kampfe gieb uns Sieg!

Eine deutsche Frau, deren Herz durchglüht war von Liebe zur Menschheit, Bettina von Arnim, hat ihre berühmten „Gespräche mit Dämonen" dem „Geist des Islam, vertreten durch den großmüthigen Abdul-Medschid-Khan, Kaiser der Osmanen" gewidmet. Alle Völker läßt der „Dämon" vor dem geistigen Auge des „schlafenden Königs" vorüberziehen; da ruft plötzlich der Genius:

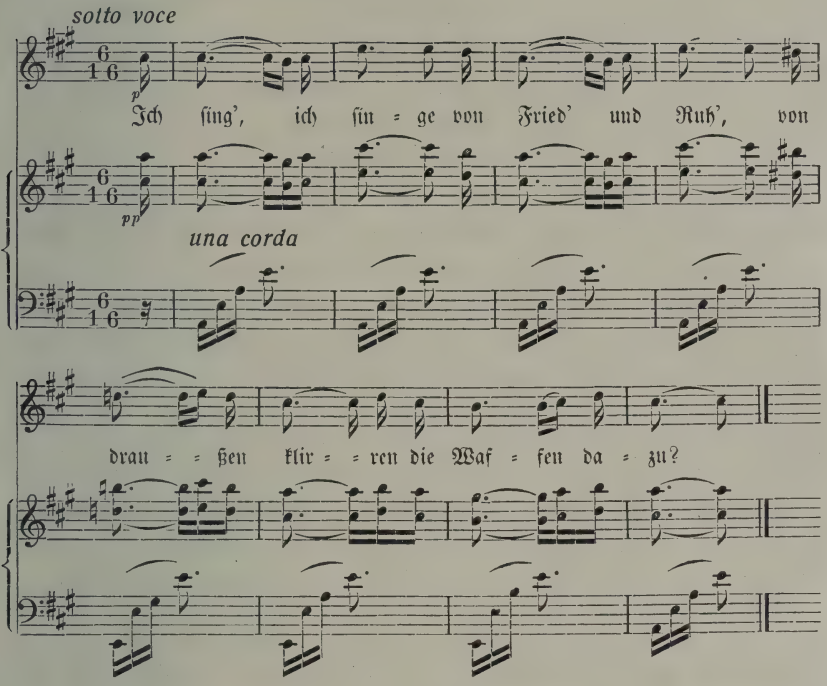
Horcht! — In dämmernder Luft rühren die Glocken sich zum Gebet. — Von Gipfeln der Moscheen verkündet Geläut den kommenden Tag und der Freund unsrer Erde — der Mond wandelt grüßend hinab. Es ruft der Wächter die Stunde — und jetzt kommt ein Wehen über die Haine — heiliger Odem durchströmt die Luft. — Des Islam Geist betet über die scheidenden Völker.

Und dieses Gebet klingt uns entgegen wie ein hohes Lied der Menschenliebe:

Allah! — Dein Erbarmen strömt den Einfältigen und allen unschuldigen Geschöpfen. Die Seele der Ewigkeit bist Du, die Seele der Welt ist Deine Stätte. Unsterblichkeit und der Weisheit Blüthe sind Deiner Gottheit Glieder und ihrer aller Halt ist Güte, die Du bist, o Herr! Schutzsuchenden Völkern liehen wir unsern Heerd, und ihrer Verzweiflung wehrten wir in Deinem Namen. Alla ha Ackbar! Gelobt seist Du, der tödtet und wieder auferweckt! — Segne diese Völker, sie sind Dein Ebenbild und Mohammed, der Dein Knecht ist, hat uns geheißen, der Gastfreundschaft Pforten ihnen öffnen. Befreie sie von den Strafen des Gihanam, erhöhe ihre Geburtsstätte wieder und gieb ihnen Genossen, die ihren Feinden sie entreißen. Ihre Helden, die im Kampf den Geist Dir gespendet haben, lasse wieder werden, daß sie Kriegszucht üben lehren den Völkern, Feindesland heilig haltend. Nur das Schlachtfeld sei Wahlstätte dem Kämpfer, nicht Mauern, die Wehrlose schützen. Zum Einklang sie stimme mit andern Völkern, daß alle freudig den Sieg erringen über wilde Despoten, die drohende Speere gegen ihn kreuzen. Allah Dein Odem ist Weisheit, Du spendest ihn Königen und Völkern — Amen.

„Germane" und „Magyar" preisen tief ergriffen des Geistes Rede. Von neuem haben sich Germane und Magyar eins mit diesem Geiste erklärt. Und mit Stolz nennen sie diesen Bundesgenossen ihr eigen.

Wann wird der Friede kommen? Wann wird das liebliche „Vöglein in der Oasis", das in Loewes „Bildern des Orients" den ermatteten Melek mit seinem süßen Lied in den Traum lullt, nicht mehr singen müssen:



32. Deutsche Friedenschöre.

Lasset sie fahren, sie sind blinde Blinden-Leiter; wenn aber ein Blinder den anderen leitet, so fallen sie beide in die Grube. Ev. Math. 15, 14.

O unbewölktes Leben,
So rein und tief und klar!
Uralte Träume schweben
Auf Blumen wunderbar.

Eines der schönsten, aber auch unbekanntesten Lieder Franz Schuberts, „Der Sieg" überschrieben, beginnt mit diesen Worten. Von so süß schwärmerischer Romantik sind sie, aber auch die Töne, in die sie Schubert kleidete, durchbebt, daß sie nicht allein die still verklärte Seligkeit des deutschen Gemütes nach einem Siege deuten, sondern auch sein hohes Glück über den errungenen Frieden. Fast möchte ich bezweifeln, ob ein fremdes Volk die ganze Tiefe der Empfindung, die in diesen Klängen wohnt, zu ermessen vermag: sie ist so deutsch, wie das Todesquartett der Zauberflöte, der Kanon des Fidelio, des Quintett der Meistersinger, die fremdländischer Auffassung so widerstehen, wie ein Gretchen oder eine Mignon gallischen Ursprungs der unseren.

Nie verstand der Germane so lange und so hartnäckig zu hassen wie der Romane; und wenn er immer der erste ist, der die Hand zum Frieden darbietet, so wird ihm nur der Tor dies als Bewußtsein der Schwäche auslegen.

Die Seele des Volkes spiegelt sich in den Werken seiner Kunst. Der „Begriff des wahrhaften Krieges", wie ihn Fichte uns verstehen gelehrt — das Vaterland, dessen Preis aus Tausenden von Dichtungen tönt — sie beide finden ihren Widerhall in unzähligen Klängen der Tonmeister. Auch zum Preis des Friedens haben sie ihre Leier oft gerührt.

Am schönsten der ehrwürdige Altmeister Händel. Um die Bedeutung seiner Friedenslieder ins rechte Licht zu rücken, muß man

neben seinen in den biblischen Dramen enthaltenen Kriegsgesängen auch die weltlichen scharf betrachten. So im „Alexanderfest" und in der „Cäcilien-Ode". Beide Werke stellen bekanntlich eine ästhetisch-poetische Betrachtung der Gewalt der Musik dar; jenes mehr vom allgemeinen Standpunkt aus, dieses von seiten der sinnlichen Wirkung der einzelnen Instrumente. Beispiellos aber ist die Erfindungskraft des Meisters in beiden. Der Heldentenorarie des „Alexanderfestes" geht ein Rezitativ („Rache schwör' für das tapfre Heer") voraus, dessen neun Instrumentaleinleitungstakte wie zündende Blitze in die Festmusik hineinzucken und auch den schlaffsten Sinn begeistern müssen; und diese heftig erregenden Klänge unterbrechen auch mit gleicher Wucht die Worte des Sängers. Weltberühmt ist die Trompetenarie der „Cäcilien-Ode", ebenfalls vom Tenor gesungen und von des Chors hinreißendem Feuer gekrönt, in ihrer Art schon bedeutungsvoll auf die sieben Jahre später entstandene des Makkabäers hinweisend. Auch der Schlachtgesang des „Friedens"-Oratoriums „Salomo" gehört hierher; in dem Konzert, das der biblische Fürst zu Ehren der Königin von Saba von seiner Hofkapelle ausführen läßt, stimmt der König selbst dieses Kriegslied an:

Nun ein Sang von andrer Gluth!
Braust wie Sturm und rast in Wuth,
Stürmt uns auf zu Kraft und Muth!
Schwert und Schild und wiehernd Roß
Prallt zum Kampf in wildem Stoß —
Nun entbrennt die Schlacht in Wuth.

In lieblichstem Gegensatz zu diesen Gesängen von wahrhaft phänomenaler Kraft der Erfindung stehen die Friedenslieder; wie ein grüner, mit bunten Blumen bestreuter Wiesenteppich lacht es uns an im „Belsazar", wo das Ideal-Friedensreich des Cyrus geschildert wird:

Der Streit der Völker wär' versöhnt,
Freiheit und Fried' und Seligkeit
Trügen ihr Reich von Land zu Land,
Und Krieg und Knechtschaft wär' verbannt;

in dem Zwiegesang des „Judas Makkabäus" mit seinem verklärten Blick in eine glückliche Zukunft:

O holder Friede, reich an Lust,
Süß labt dein Segen jede Brust.
Wo sonst der Fuß des Krieges trat,
Wallt lachend nun die goldne Saat.
Die Schlachttrompete schweigt, und nur der Schlag
Der Morgenlerche weckt den jungen Tag;

in der Arie des „Herakles", die wie auf Ätherfüßen dahinschwebt:

Der Gott der Schlacht legt ab die blut'ge Wehr,
Und rastend hängt sein strahlender Schild und Speer;

in ähnlichen Episoden des „Alexander Balus". Immer neu gestaltend, nie sich wiederholend, singt Händel, der Deutsche, des Friedens Glück; derselbe Händel, den die Engländer durchaus zu ihrem Nationalklassiker machen wollen.

Und Weber, der in den Freiheitskriegen als Tyrtäos die Jünglingsherzen mit den „Leyer und Schwert"-Liedern entflammte, huldigt im „Eingangschor" der „Euryanthe" den Segnungen des Friedens.

Dem Frieden Heil nach Sturmestagen!
Heil dieser Feier reiner Lust!
Des Helden Herz in starker Brust
Darf nun für sanfte Freuden schlagen

läßt er einen Chor der Frauen gar lieblich-feierlich singen. Die wenigen Takte dieses Gesanges mit ihren holden kurzen Orchesterzwischenspielen gehören zu dem Anmutigsten, was der große Meister geschaffen.

Auch Loewe fehlt hier nicht. Der letzte Teil seines Chordramas „Gutenberg" hebt mit einem geheimnisvollen Friedensliede an, das durch seinen Gegensatz zu den Kampfszenen der vorangegangenen Abschnitte und sein schüchternes, fast verzagtes Hoffen besonders ergreifend wirkt. Leider aber ist ein Männerchor des Tondichters, „Der Friede", so vollkommen verlorengegangen, daß nur noch die Tatsache, daß er gedruckt vorlag, festzustellen

ist, während es noch niemandem gelang, auch nur ein einziges Exemplar des verschollenen Werkes aufzufinden.

Nicht unerwähnt darf ein merkwürdiges Werk von Adolph Bernhard Marx bleiben, schon deshalb nicht, weil es sich um eine Betönung von Worten Heinrich von Kleists handelt. Für Marx' feinsinniges dichterisches Empfinden, den die große Menge nur als Beethoven- und Gluck-Biographen kennt, ist es ungemein bezeichnend, daß er seine Laufbahn als schaffender Musiker mit Kleist begonnen hat. Sein op. 1 enthält einen großen sechsstimmigen Chor „Nach dem Kriege" überschrieben, dessen Worte in der „Penthesilea" stehen:

Chor der Jungfrauen (mit Musik):

Ares entweicht!
Seht, wie sein weißes Gespann
Fernhin dampfend zum Orkus niedereilt!
Die Eumeniden öffnen, die scheußlichen:
Sie schließen die Thore wieder hinter ihm zu.

Eine Jungfrau:

Hymen! Wo weilst du?
Zünde die Fackeln an, und leuchte! leuchte!
Hymen! Wo weilst du?

Chor:

Ares entweicht! usw.

An die Vorschrift des Dichters hat sich Marx nicht gehalten; nicht von einem Frauen-, sondern von einem gemischten Chor läßt er die Worte singen. Die Anordnung ist im allgemeinen so getroffen, daß die Männerstimmen als erster, die Frauenstimmen als antwortender zweiter Chor aufzufassen sind. Zwei Motive charakterisieren das Werk: ein lebhaft bewegtes, im kriegerisch schmetternden D-Dur, mit dessen prächtiger Durchführung alle sechs Stimmen betraut sind, und ein sanftes in G-Dur, das nur die Frauenstimmen beschäftigt. Fast unmerklich und geistvoll findet die Überleitung zum ersten Thema statt, das sich nun abermals in leuchtenden Farben entfaltet. Trat die Begleitung im Mittel-

satz wie Flötenton entgegen, so erklingt kurz vor dem majestätischen Schlußsatz heller Trompetenschall, der bis ans Ende anhält und die zusammenfassenden Worte des Krieges und Friedens im Allgesang begleitet.

Mit der Friedensbotenszene des „Rienzi" gibt Wagner einen Höhe- und Schlußpunkt deutscher Friedensmusik. Daß er sie so lang und melodisch gestaltete, ist ein trefflicher Beweis für sein starkes dramatisches Empfinden; der andauernde Anblick der in weiße, antike Gewänder gekleideten Jünglinge gewährt dem Auge den gleichen ästhetischen Genuß, wie die lieblichen Harmonien der Menschenstimmen und Harfen dem Ohre. Wie die „Friedensboten" des Händelschen „Messias" nach Jerusalem ziehen, „alle Thale hoch und erhaben" machen, und „die Berge und Hügel senken" sollen, so rufen in dem hundert Jahre nach dem Messias entstandenen Rienzi die Friedensboten: „Jauchzet, ihr Thäler! Frohlockt, ihr Berge!" Es unterliegt keinem Zweifel, daß der Meister des weltlichen Dramas sich den des biblischen in jeder Weise (sogar in der Tonart E-Dur) zum Vorbild nahm. Möge der Geist der beiden Großen bald über die Völker der Jetztzeit sich ergießen.

Postludium

33. Der Thomas-Kantor als Neujahrsgratulant.

Mit der ruhigen Feier der Kalenderfesttage sind wir in den letzten Jahren arg ins Hintertreffen geraten. Nachdem einmal der Russe den Vorschlag der Deutschen, am Weihnachtsfest die Waffen ruhen zu lassen, zurückgewiesen hatte (wahrscheinlich in der Hoffnung, in dieser Zeit Konstantinopel bequem erobern zu können), verstummte weder Ostern noch Pfingsten, weder am Himmelfahrts- noch am Bußtage der Donner der Geschütze. Am Totensonntag hat man dafür gesorgt, daß zu der Unzahl der schon jetzt Betrauerten bei seiner nächsten Wiederkehr noch mehr hinzukommen; und gar in der Silvesternacht beschossen die frommen Italiener, wie gemeldet wurde, die Karsthochfläche mit ganz besonderem Eifer. „Aus einer Welt des Hasses und des Haders scheint die Liebe verschwunden zu sein; in keiner Gemeinschaft der Menschen zeigt sie sich deutlich mehr als Gesetzgeberin" — in die entsetzliche Zeit, die Richard Wagner mit diesen Worten als Vorstufe des Gralsgedankens schildert, sind wir versetzt. Und noch vermögen wir nicht zu sehen, wann „das unertödtbare Liebesverlangen des menschlichen Herzens" zu neuem Leben erwachen wird.

Wieder war's der Deutsche, der die Hand in diesem Sinne bot; unsere weißen und farbigen Feinde haben sie nicht ergriffen. Von den asiatischen Heuchlern, die europäischer Denkart gänzlich fernstehen, konnte man's nicht anders erwarten; die Verblendung und Herzverhärtung der Bewohner unseres Erdteils muß man mit schmerzlichem Bedauern hinnehmen, seine Folgerungen daraus ziehen und den Trost anderswo suchen. In reicher Fülle gewährt ihn uns einer der Besten unseres Volkes, Johann Sebastian Bach, dessen fast 200 Jahre alten Neujahrsbetrachtungen wir uns gerade heute in stiller, wehmütiger Freude zuwenden können.

Mit nicht weniger als acht für die Zeit des Jahreswechsels bestimmten Werken hat uns der hohe Meister beschenkt. Sie ge-

hören sämtlich in die Gruppe der Kantaten, jener unglaublichen Versammlung von 200 Chorwerken, von denen ein Enthusiast einst mit Recht äußerte, daß es in der Musik nichts gäbe, was nicht schon Bach in seinen Kantaten gesagt hätte. Es gab für ihn nicht genug Feiertage, um das, was an Frömmigkeit und Andacht in ihm wogte, aussprechen zu können; und so hat er denn für fast jeden eine Vielzahl von Werken geschaffen. Gedruckt sah er selbst kein einziges, und die Verbreitung der unsterblichen Gesänge über den engen ihm zugewiesenen Lebenskreis hinaus begann erst ein Jahrhundert nach seinem Tode. In den vollen Genuß des Testamentes aber, das der deutsche Mann Johann Sebastian uns hinterließ, treten wir heute, wo wir seiner mehr denn je bedürfen. Alle Werke zu besprechen, würde zu weit führen; wir begnügen uns mit der Erörterung von dreien.

Martin Luthers Dichtung „Herr Gott, dich loben wir" bot ihm den Vorwurf für eine glückliche, freudige Neujahrsfeier, wie sie uns leider diesmal noch nicht beschieden war. Er beginnt die Kantate mit einem Chorsatz, zu dessen Gestaltung er vor allen andern berufen war: mit einem sogenannten figurierten Choral; d. h. eine der vier Chorstimmen (hier der Sopran) bringt die Choralmelodie als „Cantus firmus", während die übrigen diesen in kunstreichsten Verschlingungen und Erweiterungen umweben. Nachdem die hochflutenden Wogen des Dankliedes sich beruhigt haben, hängt eine einzelne Stimme (Baß) ruhigen Betrachtungen über die Güte des Herrn nach:

Und legen dir, o Gott, auf dieses neue Jahr
Das erste Herzensopfer dar.

Die stille Beschaulichkeit des Solisten wird schließlich zu neuer Glut entzündet; „laßt uns jauchzen, laßt uns freuen" stimmt er an und zieht die übrigen in einem unsagbar feurigen Chor nach sich. Kein Ende scheint die Inbrunst des Tondichters finden zu wollen — da dringt wieder die Einzelstimme, diesmal eine weibliche, wie sanft abwehrend hervor:

Erhalt uns nur den Frieden
Und die beliebte Ruh,
So ist uns schon genug beschieden
Und uns fällt lauter Wohlsein zu.
Ach! Gott, du wirst das Land
Noch ferner wässern,
Du wirst es stets verbessern,
Du wirst es selbst mit deiner Hand
Und deinem Segen bauen

so singt sie in der naiven, rührenden Weise der damaligen Zeit. Und auch wir dürfen wohl uns diese hoffnungsreiche Stimmung, die ihre Krönung in dem Schlußchoral:

Und bitten ferner dich,
Gieb uns ein friedlich Jahre,
Vor alles Leid bewahre
Und nähr' uns mildiglich

findet, zu eigen machen. —

„Gottlob! nun geht das Jahr zu Ende", so hebt der zweite von Bachs Neujahrswünschen an; zum Unterschied von den meisten andern Werken eröffnet ihn nicht der Chor, sondern eine sanfte Frauenstimme, die so recht geeignet ist, Gott für seine Wohltaten zu danken. In allerfeierlichstem Kirchenstil folgen dann die übrigen Stimmen:

Nun lob, mein Seel, den Herren,
Was in mir ist, den Namen sein!

und erzeugen eine so tiefe Andacht, daß nach Verklingen des erhabenen Weiheliedes eine Einzelstimme die Worte des Propheten Jeremias:

So spricht der Herr: Es soll mir eine Lust sein, daß ich ihnen Gutes thun soll, und ich will sie in diesem Lande pflanzen treulich, von ganzem Herzen und von ganzer Seele

von heiligem Eifer beseelt und mit einer Begleitung, für deren Kunst und Schönheit die Worte mangeln, immer wieder und wieder ertönen lassen kann. Der wahrhaft himmlischen Frohsinn atmende Zwiegesang (Alt und Tenor): „Gott hat uns im heurigen Jahre gesegnet" führt zum gleichen Schlußchoral wie in der ersten Kantate. —

Trompeten und Pauken begleiten den das dritte Werk eröffnenden figurierten Choral: „Jesu, nun sei gepreiset zu diesem neuen Jahr", einen Chorsatz von so unerhörtem Umfang und von solcher Genialität im Wechsel des Ausdrucks, daß man gar nicht zu begreifen vermag, wie Gott in einen Menschengeist eine solche Fülle von Gaben hat legen können. Nun sollte man meinen, daß nach dieser Massenentfaltung brünstiger Glaubenskraft ein Einzelgesang keinen Eindruck mehr machen würde; aber da haben wir nicht mit Bach gerechnet. Zwar standen ihm nur Worte von einer Einfachheit zu Gebote, zu deren Betönung wohl kaum ein anderer den Trieb und die Begeisterung in sich gefunden hätte:

Laß uns, o höchster Gott, das Jahr vollbringen,
Damit das Ende so, wie dessen Anfang sei!
Es stehe deine Hand uns bei,
Daß künftig, bei des Jahres Schluß,
Wir bei des Segens Überfluß,
Wie jetzt ein Hallelujah singen;

zwar möchten wir heute diese Worte nur zum Teil unterschreiben und ein anderes Jahresende wie den Anfang wünschen; zwar können wir jetzt noch nicht „bei des Segens Überfluß" ein Halleluja singen — aber all diese „Unstimmigkeiten" lösen sich durch unseres Meisters Kunst in unnennbare Seligkeit auf. Denn diese für den Sopran bestimmte „Arie" gehört zu den allerschönsten und melodischsten Gesängen Bachs. Von drei Oboen (dem der Menschenstimme am nächsten kommenden Instrumente) begleitet, breitet sie schon in der Pastoralweise ihres Vorspiels eine so tiefe Beruhigung um sich her, daß man augenblicklich all das, was das Herz beklemmt und bedrängt, vergißt und in die reine Sphäre des frommen Tondichters sich versenkt. Willig läßt man sich von den holden, schmeichlerischen Klängen umkosen und lächelt der Sängerin zu, die in lieblicher Ungeduld dem Augenblick entgegenharrt, wo sie ihre Stimme der der Oboen gesellen kann. Aber noch sind die Instrumente zu eifersüchtig auf ihr früheres Recht, als daß sie der Menschenstimme sofort die volle Ent-

faltung gönnten; laut und eifrig unterbrechen sie den Gesang alsbald nach den beiden ersten Verszeilen. Doch die Sängerin läßt sich nicht beirren; leise, wie begütigend, beginnt sie die fromme Gottesbitte von neuem und ladet die drei Begleiterinnen freudig zum Mitgehen ein. Und nun fließt der Strom der Melodie ohne Aufhören, in immer neuen Wendungen, immer neuen Regungen dahin, bis ein Friedensbild erblüht ist, das sich nur mit einer Madonna Raffaels vergleichen läßt. Über allem liegt eine Keuschheit und Unschuld, eine deutsche Treuherzigkeit, wie man sie in fremdländischen Werken (wenn es überhaupt ein ähnliches gibt!) nun und nimmermehr antrifft. Damit ist jedoch der holde Neujahrswunsch Bachs noch lange nicht beendet. Auch die männliche Stimme muß zu ihrem Recht kommen; von einem gar seltsamen Instrument, dem Violoncello piccolo, begleitet, hören wir, wie sich der Solotenor zu Gott wendet und in den bezeichnenden Worten der Arie:

Woferne du den edlen Frieden
Für unsern Leib und Stand beschieden

auf das unsägliche Glück hinweist, das in diesem Falle der dankbaren Menschheit beschieden wäre. Aber es ist nicht so; und in wahrhaft heiligem Zorn wendet sich der sanftmütige, friedfertige Thomas-Kantor gegen die Friedensstörer. Eine mächtige Baßstimme spricht:

Doch weil der Feind bei Tag und Nacht
Zu unserm Schaden wacht,
Und unsre Ruhe will verstören,
So wollest du, o Herre Gott, erhören,
Wenn wir in heiliger Gemeine beten: —

und augenblicklich, als läsen sie die Worte von den Lippen des Sprechenden, fallen alle übrigen ein:

Den Satan unter unsre Füße treten!

Mit diesem Ausruf, der in seiner Art eine ähnliche Erschütterung hervorbringt, wie das berühmte „Barrabam!" in der Matthäus-Passion, verbindet sich auch sofort das volle Orchester, das bis dahin geschwiegen hatte.

Und so fröhlich ist es dem Meister Sebastian nun, nachdem er seine wahre Herzensmeinung gesagt hat, zumute geworden; so hoffnungsfreudig und vertrauensvoll blickt er in die Zukunft, daß in dem Schlußchoral (der dritten Strophe des von dem alten Dichter J. Hermann verfaßten Liedes) etwas bei Bach vollkommen Unerhörtes sich herausbildet. Als nämlich die gläubige Gemeinde nach den Anfangsworten, die wie im Beginn von Trompeten und Pauken begleitet sind, zu der Stelle:

Solchs singet heut ohne Scherzen
Die christgläubige Schaar,
Und wünscht mit Mund und Herzen
Ein seligs neues Jahr

gelangt ist, da verläßt die Musik plötzlich den würdevoll-gemessnen Viervierteltakt und beginnt mit dem Dreiviertelrhythmus in eine förmliche Tanzweise überzugehen. Was Goethe in dem „um die höchsten Gipfel kreisenden" Chor der seligen Knaben:

Hände verschlinget
Freudig zum Ringverein,
Regt euch und singet
Heilige Gefühle drein

zum Ausdruck brachte, hat Bach hundert Jahre vorher schon so empfunden. Denn nicht nur öde, traurige Buße ist Gott gefällig; der Herr freut sich der Gerechten, die in ihm fröhlich sind. In der Sicherheit und dem Takt seines musikalischen Empfindens, in einem durchaus naiven, durch nichts beirrten Naturgefühl hat der Meister diese Stelle geschaffen; mit der gleichen Sicherheit aber empfand er, daß das erhabene Werk so nicht schließen dürfe. Und so ruft er bei der Wiederholung der beiden letzten Verszeilen die Weise des Anfangs und ihre mächtige Instrumentalbegleitung wieder zurück. Im Posaunenton klingt alles feierlich aus. Uns aber hat er mit den ihm von Gott verliehenen Waffen der Tonkunst gerüstet und gefeit gegen das Schwere, das unser in diesem Jahre wartet, und in der Hoffnung gefestigt, daß es ein seliges werde.

Nationale Ehrentafel

(Verzeichnis der Tondichter und ihrer Werke)

Was sich sonst dem Blick empfohlen,
Mit Jahrhunderten ist hin.

(Lynceus der Thürmer)

Was Rath! Hat Rath bei Menschen je gegolten?
Ein kluges Wort erstarrt im harten Ohr.
So oft auch That sich grimmig selbst gescholten,
Bleibt doch das Volk selbstwillig wie zuvor.

(Nereus in der Classischen Walpurgisnacht)

Bach, Johann Sebastian — Seite

Christen, ätzet diesen Tag (Cantate) . . . 20
Ein feste Burg ist unser Gott (Cantate) . . . 20
Ein ungefärbt Gemüthe (Cantate) . . . 19
Es erhub sich ein Streit (Cantate) . . . 19
Gott der Herr ist Sonn' und Schild (Cantate) . . . 20
Gottlob! nun geht das Jahr zu Ende (Cantate) . . . 257
Herr Gott, Dich loben wir (Cantate) . . . 256
Jesu, nun sei gepreiset (Cantate) . . . 258
Musikalisches Opfer . . . 19
Nun danket alle Gott (Choral) . . . 20
Nun seid ihr wohl gerochen (Choral) . . . 20
Schauet doch und sehet (Cantate) . . . 20
Wär' Gott nicht mit uns diese Zeit (Cantate) . . . 20

Beethoven, Ludwig van

Abschiedsgesang an Wiens Bürger (Lied) . . . 42
Auf die verbündeten Fürsten (Chor) . . . 44
Der Bardengeist (Lied) . . . 43
Der glorreiche Augenblick (Cantate) . . . 44
Des Kriegers Abschied (Lied) . . . 43
Die Ehrenpforten (Patriotisches Singspiel) . . . 45
Die holde Maid von Inverneß (Lied) . . . 207
Die Ruinen von Athen (Festspiel)
a) Chor der Derwische . . . 236
b) Marcia alla turca . . . 237
Kriegslied der Österreicher (Lied) . . . 42
Marcia funebre (Aus der Sonate Op. 26) . . . 3
Missa solemnis . . . 37, 213
Musik zu Goethes „Egmont"
a) Die Trommel gerühret (Lied) . . . 208
b) Ouvertüre . . . 5
Musik zu „Leonore Prohaska" . . . 45
Ritterballett . . . 229
Symphonie Nr. 3 (Eroica) . . . 4
Symphonie Nr. 7 . . . 43
Wellingtons Sieg und die Schlacht bei Vittoria . . . 43, 44

Brahms, Johannes

Fest- und Gedenksprüche (Chöre) . . . 195, 213
Freiwillige her! (Chor) . . . 194
Gebt acht! (Chor) . . . 194
Geleit (Chor) . . . 194
Marschiren (Chor) . . . 194
Rinaldo (Cantate) . . . 193

Brahms, Johannes Seite
Traun! Bogen und Pfeil (Romanze aus „Magelone“) 192
Triumphlied (Chorwerk) 195, 213

Cherubini, Luigi
Die Abenceragen (Oper) 156
Lodoiska (Oper) 157

Chopin, Frederik
Der Reiter vor der Schlacht (Lied) 169
Polens Grabgesang (Lied) 167

Cornelius, Peter
Beethovenlied (Chor) 186
Der alte Soldat (Chor) 188
Der deutsche Schwur (Chor) 188
Musik zu „Die Torgauer Haide“ von Otto Ludwig 190
Reiterlied von Cornelius (Chor) 187
Reiterlied von Eichendorff (Chor) 187

Gluck, Christoph Willibald
Armida (Oper) 28
Ich bin ein deutsches Mädchen (Lied) 208
Iphigenie auf Tauris (Oper) 226
Iphigenie in Aulis (Oper) 28, 226
Klopstocks „Hermannsschlacht“ 27
Klopstocks „Oden“ 27
Paris und Helena (Oper) 28, 225

Händel, Georg Friedrich
Alexanderfest (Oratorium) 249
Belsazar (Oratorium) 4, 249
Cäcilienode (Oratorium) 249
Deborah (Oratorium) 206
Herakles (Oratorium) 7, 249
Israel in Ägypten (Oratorium) 23, 206
Josua (Oratorium) 24, 25
Judas Makkabäus (Oratorium) 25, 249
Salomo (Oratorium) 249
Samson (Oratorium) 6, 24
Saul (Oratorium) 6, 206

Haydn, Joseph
„Deutschland über Alles“ 36
Kindersymphonie 34
Militärsymphonie 33, 36
Missa „in tempore belli“ 37, 215

Kreutzer, Conradin — Seite

An das Vaterland (Chor) . . . 118
Der deutsche Rhein (Lied) . . . 115
Der gute Kamerad (Lied) . . . 117
Der Italiener, der Britte, der Franzose, der Schweitzer, der Russe, der Deutsche (Chöre) . . . 116
Der Rhein (Lied) . . . 115
Der Ritter (Lied) . . . 115
Des Knaben Berglied (Lied) . . . 115
Deutscher Trost (Chor) . . . 116
Deutschland über Alles (Chor) . . . 117
Ernst der Zeit (Chor) . . . 114
Schlachtgesang (Chor) . . . 117
Schützenlied (Chor) . . . 115
Schwarz und Weiß (Chor) . . . 117
Siegesbotschaft (Chor) . . . 118
Soldatenlied (Chor) . . . 117
Waffentanz (Chor) . . . 117
Was ist des Deutschen Vaterland (Lied) . . . 115

Lenz, Leopold

Auf der Wandrung (Lied) . . . 163
Der badische Grenadier 1809 (Chor) . . . 163
Der Landsknecht unter Georg von Frundsberg (Liederkreis) . . . 164
Deutsches Kriegslied (Chor) . . . 163
König Konradin im Gefängnisse (Lied) . . . 163
Kriegslied (Chor) . . . 164
Musketierlied (Chor) . . . 163
Soldatenabschied (Chor) . . . 163
Soldatenlied (Chor) . . . 163
Soldatenlied aus Faust (Duett) . . . 162
Soldaten-Trinklied (Chor) . . . 164
Tscherkessenlied (Chor) . . . 163

Liszt, Franz

Das deutsche Vaterland (Chor) . . . 175
Heldenklage (Symphonische Dichtung) . . . 178
Lied der Begeisterung (Chor) . . . 177
Nicht gezagt! (Chor) . . . 177
Reiterlied (Chor) . . . 177
Rheinweinlied (Chor) . . . 175
Soldatenlied aus Faust (Chor) . . . 178
Trost (Chor) . . . 177
Vom Fels zum Meer (Marsch) . . . 177

Liszt, Franz — Seite
Weimars Volkslied (Chor) . . . 177
Wir sind nicht Mumien (Chor) . . . 175

Loewe, Carl
Dem König (Chor) . . . 96
Der Friede (Chor) . . . 250
Der Meister von Avis (Oratorium) . . . 11, 246
Der Mohrenfürst (Ballade) . . . 242
Der Papagei (Ballade) . . . 95
Der Stabstrompeter (Chor) . . . 94
Der Sturm von Alhama (Ballade) . . . 241
Des Königs Zuversicht (Chor) . . . 96, 101
Deutsche Flotte (Lied) . . . 96, 145
Die Glocken zu Speyer (Ballade) . . . 12
Die Heldenbraut (Ballade) . . . 93
Die Hohenzollernkrone (Lied) . . . 99
Fridericus Rex (Ballade) . . . 93
„Geistliches Oratorium" . . . 98
General Schwerin (Ballade) . . . 93
Germania (Chor) . . . 93
Gutenberg (Oratorium) . . . 250
Heldenthum und Liebe (Cantate) . . . 99, 103
König Wilhelm (Chor) . . . 102
Lied eines Vögleins in der Oasis . . . 247
Mahomets Gesang (Ode) . . . 241
Malek Adhel (Oper) . . . 244
Preußenlied (Lied) . . . 100
Preußens Huldigungslied (Chor) . . . 101
Preußentreue (Chor) . . . 101
Preußisches Hurrahlied (Chor) . . . 101
Preußisches Marinelied (Lied mit Chor) . . . 96
Prinz Eugen der edle Ritter (Ballade) . . . 94
Rüberettig (Chor) . . . 222
Salvum fac regem (Chor) . . . 102
Sankt Mariens Ritter (Legende) . . . 12, 211
Sanheribs Niederlage (Ballade) . . . 10, 93
Saul (Ballade) . . . 10
Te Deum (Chorwerk) . . . 101
Zumalacarregui (Ballade) . . . 92

Lortzing, Albert
Das Lied vom deutschen Kaiser (Chor) . . . 160
Das Lied vom neunten Regiment (Lied) . . . 160
Der deutschen Jugend gilt mein Lied (Lied) . . . 159

Lortzing, Albert Seite
Der Waffenschmied von Worms (Oper) 161
Deutsches Volkslied (Chor) 160
Hans Sachs (Oper) 159
Sieg der Freiheit oder Tod! (Chor) 160
Zum Großadmiral (Oper) 160

Marschner, Heinrich
Bürger ist jeder Sohn (Chor) 111
Das X. Armeekorps. I (Chor) 108
Das X. Armeekorps. II (Chor) 108
Der deutsche Rhein (Chor) 111
Bürgerwachtlied (Chor) 108
Communalgardenreveille (Chor) 108
Des Falkners Braut (Oper) 108, 219
Des Kriegers Sterbelied (Ballade) 110
Deutsche Nationalhymne (Chor) 110
Deutschlands Ehr' und Pflicht (Chor) 110
Ein Mann ein Wort (Chor) 110
Germania (Chor) 110
Kaiser Adolf von Nassau (Oper) 112
Kaiser Wilhelm (Lied mit Chor) 112
Kriegslied gegen die Wälschen (Chor) 109
Lied des Alten im Bart (Ballade) 111
Mein Vaterland (Chor) 111
Meleks Kampfgruß (Lied) 239
Protestlied für Schleswig-Holstein (Chor) 110
Schlachtlied (Chor) 110
Soldatenabschied. I (Chor) 107
Soldatenabschied. II (Chor) 109
Soldatenlied (Chor) 107
Vorüberziehende Horden (Lied) 240

Marx, Adolph Bernhard
Nach dem Kriege (Chor) 251

Mendelssohn-Bartholdy, Felix
Der zweite Psalm (Chor) 213
Deutschland (Chor) 37
Lied an die Deutschen in Lyon (Chor) 37

Meyerbeer, Giacomo
Bundeslied (Chor) 122
Das Brandenburger Thor (Patriotisches Singspiel) 120, 124
Das Feldlager in Schlesien (Oper) 121
Das Lied vom blinden Hessen (Chor) 122

Meyerbeer, Giacomo Seite
Dem Vaterlande (Chor) . . . 122
Die Afrikanerin (Oper) . . . 226
Fridericus Magnus (Lied mit Chor) . . . 122
Gott ist mein Hirt (Psalm) . . . 120
Königslied eines freien Volkes (Chor) . . . 120
Krönungsmarsch 1861 (Orchesterwerk) . . . 122
Preußenlied (Lied mit Chor) . . . 121
Schillercantate (Chorwerk) . . . 122
Schillermarsch (Orchesterwerk) . . . 122
Was ist des Deutschen Vaterland (Chor) . . . 120

Mozart, Wolfgang Amadeus
Alla turca (Aus der A-Dur-Sonate) . . . 235
Così fan tutte (Oper) . . . 218
„Dort vergiß" (Aus „Die Hochzeit des Figaro") . . . 216
Kriegslied (Chor) . . . 235

Offenbach, Jean Jacques
Die Großherzogin von Gerolstein (Operette) . . . 216
Orpheus in der Unterwelt (Operette) . . . 216

Schubert, Franz
Alfonso und Estrella (Oper) . . . 89
Am Geburtstage des Kaisers (Chor) . . . 89
Amphiaraos (Ballade) . . . 84
Auf den Sieg der Deutschen (Lied) . . . 81
Auf der Riesenkoppe (Rhapsodie) . . . 88
Coronach (Chor) . . . 8
Der häusliche Krieg (Oper) . . . 90, 218
Der Sieg (Lied) . . . 248
Der vierjährige Posten (Singspiel) . . . 85
Der Wallensteiner Lanzknecht (Lied) . . . 90
Die Befreier Europas in Paris (Lied) . . . 83
Die Einsamkeit (Lied) . . . 89
Die Freunde von Salamanca (Oper) . . . 86
Die Schlacht (Cantate. Fragment) . . . 87
Ellens erster Gesang (Lied) . . . 86, 207
Fierabras (Oper) . . . 89, 238
Gebet während der Schlacht (Lied) . . . 84
Grablied (Lied) . . . 85
Grablied auf einen Soldaten (Lied) . . . 9, 88
Hermann und Thusnelda (Ode) . . . 86
Jägerlied (Chor) . . . 84
Klage um Ali Bey (Chor) . . . 239
Lied eines Kriegers (Lied mit Chor) . . . 89
Lützows wilde Jagd (Chor) . . . 84

Schubert, Franz

Seite

Mirjams Siegesgesang (Cantate) 90, 207
Schlachtgesang, erste Fassung (Lied) 88
Schlachtgesang, zweite Fassung (Doppelchor) 90
Schwertlied (Chor) 84
Trinklied vor der Schlacht (Chor) 84
Vaterlandslied (Lied) 86

Schumann, Robert

Das Glück von Edenhall (Chorwerk) 140
Das Lied vom deutschen Rhein (Lied mit Chor) 138
Das Paradies und die Peri (Chorwerk) 9, 139, 239
Dem Helden (Lied) 10, 142
Der Eidgenossen Nachtwache (Chor) 140
Des Sängers Fluch (Ballade) 140
Deutscher Freiheitsgesang (Chor) . . . . . 144—152
Die Soldatenbraut, erste Fassung (Lied) 139, 208
Die Soldatenbraut, zweite Fassung (Chor) 139, 208
Freiheitslied (Chor) 141
Genovefa (Oper) 140
Geschwindmarsch (Klavierstück) 143
Hauptmanns Weib (Lied) 139, 208
Husarenlieder 140
Kriegslied (Klavierstück) 143
Kroatenmarsch (Klavierstück) 143
Marsch (Klavierstück) 143
(Vier) Märsche (Klavier) 142
Romanze des Richard Löwenherz 89
Schlachtgesang (Chor) 141
Soldatenlied (Lied) 143
Soldatenmarsch (Klavierstück) 143

Spohr, Louis

Altdeutsches Soldatenlied (Chor) 53
Das befreyte Deutschland (Cantate) 48
Gebet vor der Schlacht (Chor) 52
Jessonda (Oper) 52
Mein Heimatland (Duett) 54
Schill (Chor) 7, 53
Sextett (Streichmusik) 55

Wagner, Richard

Die Sarazenin (Opernfragment) 244
Götterdämmerung (Trauermusik) 12
Kaisermarsch (Orchester und Chor) 183
Lohengrin (Ansprache des Königs) 181

Wagner, Richard — Seite

Parsifal (Chor der Gralsritter) . . . 212
Rienzi (Chor der Friedensboten) . . . 252
Rienzi (Kriegspantomime) . . . 226
Tristan und Isolde (3. Aufzug, 3. Szene) . . . 199

Weber, Carl Maria von

Bei der Musik des Prinzen Louis Ferdinand (Ode) . . . 7, 56
Der fröhliche Soldat (Lied) . . . 61
Euryanthe (Friedenschor) . . . 250
Freiheitslied (Chor) . . . 60
Gebet während der Schlacht (Ode) . . . 56
Husarenlied (Chor) . . . 60
Kampf und Sieg (Cantate) . . . 57
Kriegseid (Chor) . . . 62, 66
Lützows wilde Jagd (Chor) . . . 75
Reiterlied (Chor) . . . 62, 68
Schwertlied (Chor) . . . 75
Schützenweihe (Chor) . . . 62, 70
Wer stets hinter'n Ofen kroch (Lied) . . . 58
Wie wir voll Gluth (Lied) . . . 59

Letztes Faust-Merkblatt für 1919

Canzler

Doch ach! Was hilft dem Menschengeist Verstand,
Dem Herzen Güte, Willigkeit der Hand,
Wenn's fieberhaft durchaus im Staate wüthet,
Und Übel sich in Übeln überbrütet.
Wer schaut hinab von diesem hohen Raum
In's weite Reich, ihm scheint's ein schwerer Traum,
Wo Mißgestalt in Mißgestalten schaltet,
Das Ungesetz gesetzlich überwaltet,
Und eine Welt des Irrthums sich entfaltet.
Der raubt sich Heerden, der ein Weib,
Kelch, Kreuz und Leuchter vom Altare,
Berühmt sich dessen manche Jahre
Mit heiler Haut, mit unverletztem Leib.
Jetzt drängen Kläger sich zur Halle,
Der Richter prunkt auf hohem Pfühl,
Indessen wogt, in grimmigem Schwalle
Des Aufruhrs wachsendes Gewühl.
Der darf auf Schand' und Frevel pochen,
Der auf Mitschuldigste sich stützt,
Und: Schuldig! hörst du ausgesprochen,
Wo Unschuld nur sich selber schützt.
So will sich alle Welt zerstückeln,
Vernichtigen, was sich gebührt;
Wie soll sich da der Sinn entwickeln,
Der einzig uns zum Rechten führt?

Heermeister

Der Miethsoldat wird ungeduldig,
Mit Ungestüm verlangt er seinen Lohn,
Und wären wir ihm nichts mehr schuldig,
Er liefe ganz und gar davon.
Verbiete wer, was alle wollten,
Der hat ins Wespennest gestört;
Das Reich, das sie beschützen sollten,
Es liegt geplündert und verheert.
Man läßt ihr Toben, wüthend Hausen,
Schon ist die halbe Welt verthan;
Es sind noch Könige da draußen,
Doch keiner denkt, es ging' ihn irgend an.

(Theil II, Erster Act).

Verlag von Chr. Friedrich Vieweg G. m. b. H., Berlin-Lichterfelde

Paul Stoeving, Von der Violine

1. Geschichte der Geige. 2. Geigenspiel und Geigenspieler. 3. Umriß der Entwicklung der Violinkomposition

Zweite Auflage. Buchausstattung von Prof. Curt Stoeving

Umfang 371 Seiten. Mit zahlreichen Abbildungen. Preis broschiert 6 Mark, fein gebunden 8 Mark. — Liebhaber-Ausgabe der 1. Auflage auf Büttenpapier gedruckt und in Pergament gebunden 20 Mark

Allgemeine Musik-Zeitung. Eine der liebenswürdigsten, fesselndsten Neuerscheinungen auf musik-literarischem Gebiet. Von feinem, eindringendem Verständnis für das Wesen der Violine gestützt, gibt der Verfasser in sprudelnd-frischem, plastisch-dekorativem Vortrag einen lebendig-geistvollen Abriß der Geschichte des Instrumentes, seiner Meister, seiner Literatur. Stoevings Abhandlungen über die Künstler der verschiedenen Phasen sind keine trockenen Biographien, müßige Anekdotensammlungen, sondern scharf geschaute, brillant geschriebene Essays, wie sie nur aus innigem Sichversenken in den Stoff geschaffen werden konnten. Die geschmackvolle, vornehme Ausstattung des Bandes vermeidet alle Bilderbuch-tendenzen und stellt die gut ausgeführten Illustrationen durchaus in den Dienst des Textes. So ist Stoevings Buch eines der prachtvollsten Werke, welche das Violinthema behandeln. Der Belehrung suchende Musiker, der auf Unterhaltung bedachte Liebhaber — jeder, den es reizt, über einen so bedeutenden Kulturfaktor, wie die Geige, Näheres zu erfahren, wird zu diesem Buche mit aufrichtiger Liebe greifen. Paul Bekker

Paul Stoeving, Allerlei Geigergeschichten

Novellen und Skizzen

Buchausstattung von Prof. Curt Stoeving

Umfang 15 Bogen. Preis broschiert M. 4.20, fein gebunden M. 6.20

Inhalt: 1. Der Kristallbeuter. 2. Soli deo gloria. 3. Hinter der Kartoffelkiste. 4. In den Spuren Paganinis. 5. Auch in Paganinis Spuren. 6. Unter sich. 7. Raffs Cavatina. 8. Ein alter Geigen-sammler. 9. Ein Abenteuer auf einer Konzert-Tournee

Konservative Monatsschrift. Verfasser windet einen Kranz anmutiger Geschichten um sein Lieblingsinstrument, die Geige. In allem, was aus den Geigergeschichten entgegenklingt — ob adagio oder scherzando —, weiß Stoeving den rechten Ton zu treffen. Eine für jeden Musikfreund genußreiche Lektüre.

Straßburger Post. Mit beinahe zärtlicher Liebe behandelt Stoeving sein Thema in allen Variationen; er erzählt uns von seltsamen Geigenschicksalen, von Erlebnissen und Abenteuern berühmter Virtuosen, von Künstlerstreben und Künstlerträumen. Alle Figuren, die er zeichnet, sind treu und lebenswahr. Die Sprache des Verfassers läßt sich selber mit einer alten Geige vergleichen, auf deren Saiten die feinsten Schwingungen hervorgerufen werden.

F. H. Clark, Liszts Offenbarung

Eine Metaphysik des Klavierspiels. M. 9.—, gebunden M. 11.—

Liebhaber-Ausgabe auf Büttenpapier gedruckt und in Leder handgebunden 25 Mark

Buchausstattung von Prof. Chr. Ferd. Morawe

Die Grundlage von Liszts unvergleichlicher Klavierspielkunst hat der Verfasser dieses Buches in der Harmonie der Arbeit des menschlichen Organismus gefunden; damit ist der Pianistenkunst die Grundlage zur echten Kunstübung und Vertiefung gegeben. Im Gegensatz zu der bisher geübten Technik, die die Mechanik des Klaviers nachahmt, also eine Schlag- oder Fallbewegung darstellt, schafft Clark eine neue Technik von innen heraus, aus dem Geiste, eine Wirbeltätigkeit der Schulter- und Armgelenke, die dem geistigen Impuls ein wogendes Gleiten vom Rückenmark durch die Schulterblätter in den Arm, in die Hand und auf die Tasten ermöglicht.

Boston Public Library
Central Library, Copley Square

Division of
Reference and Research Services

Music Department

The Date Due Card in the pocket indicates the date on or before which this book should be returned to the Library.

Please do not remove cards from this pocket.

BOSTON PUBLIC LIBRARY
3 9999 08731 712 7